الدكتور

أحمد زياد محبك

دراسات نقدية

من الأسطورة إلى القصة القصيرة



منشورات دار علاء الدين

دراسات نقدية

من الأسطورة إلى القصة القصيرة

الدكتور

أحمد زياد محبك

دراسات نقدية

من الأسطورة إلى القصة القصيرة



منشورات دار علاء الدين

- دراسات نقدية

من الأسطورة إلى القصة القصيرة

- تأليف : الدكتور أحمد زياد محبك
- الطبعة الأولى: عام ٢٠٠١ ــ عدد النسخ / ١٠٠٠/ نسخة

سورية ، دمشق ، ص.ب: ٣٠٥٩٨

هاتف: ٥٦١٧٠٧١

فاكس: ٥٦١٣٢٤١

- التنضيد والإخراج الفني : دار علاء الدين

مقدّمة

يضم هذا الكتاب بين دفتيه مجموعة بحوث ومقالات ثقافية ونقدية، كتبت في أزمان متباعدة، ترجّحت بين التنظير والتطبيق، والقديم والحديث، والغربي والعربي، وهي في تنوعها وتعدّدها واختلافها تدلّ على واقع الحياة التي يعاني فيها الإنسان من ذلك كله، ولا يمكنه أن يلزم فيها نفسه نوعاً أو جانباً أو موضوعاً محدداً يتقيد به.

وذلك التنوع والتعدد والاختلاف هو من طبيعة الثقافة، التي لايمكن أن تكون ثقافة إذا تقيدت، وهو ماتشهد عليه عصور الأدب، وتؤكده كثير من المؤلفات القديمة والحديثة، وينطق به القول الشهير: " الأدب هو الأخذ من كل فن بطرف".

وقد تمّ اختيار العنوان على نحو ماجاء عليه: " من الأسطورة إلى القصة القصيرة" للإيحاء بأمور كثيرة منها ماسبق الحديث عنه من تنوع وتعدد واختلاف ثقافي، ومنها الإشارة إلى الإبداع الإنساني الذي بدأ بالأسطورة، وما يزال مستمراً، ومنها التلميح إلى التطور الذي طرأ على ذلك الإبداع، وهو سنة الحياة والأحياء، ولذلك كان البدء بالأسطورة، ثم السير مع مااستجد وتطور من إبداع.

والبحوث والمقالات بعد ذلك كله هي خلاصة عمر من التجريب والقراءة والبحث والكتابة، تحمل وراءها نبض قلب، وخفق روح، وارتعاشة يد، ويمكن أن تعدّ في الحقيقة سيرة ذاتية، كان الإخلاص للكلمة الغالب عليها.

أحمد زياد محبك

في جذور الإبداع الإنساني :

١- الأسطورة.

٢- التاريخ.

٣- الحكاية الشعبية.

الأسطورة

يمكن القول، بقدر غير قليل من الاطمئنان، إن الأسطورة تقدم صورة شخصية للبشرية، في طموحها وشقائها. فقد كانت الأسطورة، وما تزال، المعبّر الأصيل عن كل مايثور في نفس الإنسان وعقله ومشاعره وعواطفه وفكره، من متغيرات، نتيجة لعلاقته مع الواقع، ومحاولته تفهمه وتملكه، في شقاء وكفاح، للتحكم فيه وتغييره، كي يحقق لنفسه، في ذلك الواقع، مكانة أفضل، يؤكد فيها حريته وكرامته.

لقد كانت الأسطورة بالنسبة للإنسان في القديم، التاريخ والفلسفة والحكمة والشعر والعلم والأدب والغناء والفن، وهي بالنسبة إلى الإنسان اليوم، رديف لذلك كله، لاغنى عنها، وليس منها بد، وهي بالأمس واليوم، جماع لأنشطة كثيرة، فيها التفكير والانفعال والتوهم والإدراك والتمني والخوف والطموح والانكسار، وفيها الخلق والإبداع، وغير ذلك، من الأنشطة والقوى، التي يتميز بها الإنسان، وتنعكس في الأسطورة، التي تمثل في الحقيقة شخصيته.

ولذلك كله، قال ريتشاردز: [1] " إن الأساطير العظيمة ليست أوهاماً، بل هي منطوق النفس الإنسانية كلها، وهي من ثم لايحيط بها التأمل، ولا نأتي على كل مافيها، وهي ليست متعة، أو ملاذاً للهرب، حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية، ولكنها هي تلك الحقائق نفسها، معروضة ممثلة. هي الإدراك الرمزي لتلك الحقائق، ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها، وتقبلها بالرضى. ومن خلال تلك الأساطير تستجمع إرادتنا، وتتوحد قوانا، وينضبط نمونا، ومن خلالها أيضاً يتزن كياننا المضطرب، ويلتئم وجودنا المشعث، وبهذه الأساطير يطمئن التناقض، وينسجم النشاز في الأشياء، ومن خلالها حصلنا على التكامل، الذي يجعل منا أناساً متمدّنين".

ولكن، ماالأسطورة؟! مامعناها؟! وما حقيقتها؟! وما قيمتها؟! ماصلتها بالفكر الإنساني؟! وما دورها في حياة الإنسان؟! ماأشكالها؟! وما الصيغ التي مرت بها؟! وتطورت من خلالها ؟!

*

الأسطورة في العربية هي الأحدوثة، وجمعها أساطير، وهي الأحاديث التي لاسند لها من الحقيقة، هي الأباطيل، والأكاذيب، ويبدو أنها تعريب لكلمة Istoria الإغريقية، التي تعني رواية أحداث مامضى للتسلية، من غير تدقيق ولا توثيق، ومن الأسطورة. اشتق فعل: سطّر"، "فيقال: سطّر علينا فلان، إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل، وهو يسطّر مالا أصل له، أي يؤلف"[٢].

وهي في الإغريقية Mythoi جمعها Mythos وتعني الحكاية. وتدل في الأصل على الكلمة، أو الألفاظ المنطوقة فهي قريبة في جذرها من Mouth أي الفم، لصدورها عنه[٣]. ولقد استخدمها أرسطو بمعنى الحبكة، وتركيب الأفعال، وبمعنى الحكاية[٤]، وهي في الترجمات العربية خرافة، بمعنى Fable [٥].

وعادة ماتميز الأسطورة من نوعين آخرين من الحكاية المروية، هما السرد sage في الألمانية، وهي مشتقة من فعل sagen بمعنى قال. أو تحدث. والقصة الخرافية Marchen في اللغة الألمانية أيضاً. فالسرد Sage قصة تروي أحداثاً تاريخية، والقصة الخرافية Màrchen حكاية تتصل بالجن والعفاريت، وتقصد إلى التسلية والإمتاع. أما الأسطورة فقصة تهتم بالبحث في علل الموجودات، والظواهر الطبيعية. وقد تتداخل الأنواع الثلاثة[٦].

ومن الأسطورة Myth اشتق مصطلح معاصر هو Mythology ليدل على معنيين، أولهما العلم الذي يدرس الأساطير، ويبحث فيها، والثاني مجموعة أساطير أمة ما، كالأساطير الإغريقية، أو السومرية، أو الفرعونية. وليس في العربية مثل ذلك المصطلح، فيقال: الأساطير، وعلم الأساطير، وقد عُرِّبَ بـ "ميثولوجيا "[٧].

وعلى مرّ العصور، لم تحظ الأسطورة بشيء من الاعتراف، أو التقدير، على الرغم من استمرار بروزها في حياة المجتمعات، وتأثيرها الكبير. فقد كانت تحمل دائماً معنىً سلبياً، وتدل حيثما استعملت، على ماهو غير حقيقي، أو غير واقعي، وعلى ماهو مختلق ومصطنع.

فقد كانت الأسطورة دائماً نقيضاً للعقل Logos. فهي شيء سردي، قصة، في مقابل الحوار الديالكتيكي، كما أنها أيضاً الحدسي وغير العقلي في مقابل ماهو فلسفة منهجية وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر، في عصر التنوير، كانت الأسطورة تخييلاً، بمعنى أنها غير صحيحة علمياً أو فلسفياً "[8].

ولكن مع جهود "فيكو" في فهم الأسطورة، بدأ التحول نحو فهم لها آخر، وهو الفهم الذي أكده الرومانتيكيون، فأخذت تُعَدُّ كالشعر، تحمل حقيقة كلية، خاصة بها، ليست منافسة للحقيقة التاريخية، أو العلمية، بل رافدة لها[9].

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر، أضحت الأسطورة مجالاً خصباً لعلوم شتى، تذهب فيها مذاهب مختلفة، وتخرج بنتائج، في علم الاجتماع وعلم النفس وعلم الإنسان، وفي اللغة والدين والفولكلور، وفي الفلسفة والتاريخ والأدب، وكان من الطبيعي أن ينشأ بعد ذلك علم خاص بالأساطير، هو الميثولوجيا.

وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى الأسطورة عند العرب، فلم تحظ بشيء من اهتمامهم، على الرغم من استمرارها في حياتهم، فما كانت تلقى غير الازدراء، ولا تعني غير الخرافة، ولقد سخر المشركون من دعوة رسول الله ﷺ. وقالوا عما أنزل عليه من وحي إنه "أساطير الأولين"[10]. تكذيباً له، مما يدل على ازدرائهم لها، بوصفها أوهاماً، ولقد استمرت هذه النظرة إليها بعد الإسلام، بل اكتسبت عند المسلمين شيئاً من الكراهية، الصادرةعن شعور ديني لاستخدام المشركين لها، وإن كان الإسلام نفسه لم يعطها في الحقيقة شيئاً من تلك الكراهية.

ولم يتغير موقف العرب من الأسطورة إلا في وقت متأخر، في النصف الأول من القرن العشرين، بعد اطلاعهم على اقتباس الأدباء الأوربيين للأسطورة، في مذاهب

وأنواع أدبية مختلفة، وبعد وقوفهم على فهم الغرب للأسطورة، ودرسه لها، في علم خاص لها متقدم متطور، يقدم لها تفسيرات متنوعة، وعندئذ أدركوا أنها ليست أباطيل، وأدركوا مافيها من غنى الدلالة، وتعدد التفسير، وإمكان البعث والتجديد، وفهم الإنسان من خلالها، فهماً آخر، فيه عمق وفيه جدّة.

*

ويبدو من الصعب تقديم تعريف للأسطورة، لتعدد الاتجاهات في فهمها، واختلافها، وفي كل الأحوال، يمكن أن يقال في تعريفها:" إنها حكاية إله، أو شبه إله، أو كائن، خارق، تفسر بمنطق الإنسان البدائي، ظواهر الحياة، والطبيعة، والكون والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة، وهي تنزع في تفسيرها إلى التشخيص والتمثيل والتجسيم، وتنأى عن التحليل والتعليل، وتستوعب الكلمة والحركة والإشارة والإيقاع، وقد تستوعب تشكيل المادة، وهي عند الإنسان البدائي عقيدة لها طقوسها، فإذا ماتعرض المجتمع الذي تتفاعل معه الأسطورة لعوامل التغير، تطورت الأسطورة بتطوره. وقد تتبدد تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى، فتنفرط عقدتها، وتنحدر إلى سفح الكيان الاجتماعي، أو ترسب في اللاشعور، وتظل على الحالين عقيدة،أو ضرباً من ضروب السحر، أو ممارسة غير معقولة،أو شعيرة اجتماعية"(١١).

ومما لاشك فيه أن لكل شعب من شعوب العالم أساطيره، التي يتناقلها ويرويها، عبر العصور، وهي أساطير مجهولة الأصل، لايعرف واضعها، ولا زمان وضعها، أو مكانه، فهي موغلة في القدم، تمثل الإدراك الأولي للعالم، وتتسم بقوة الخيال، وحدة الشعور، وتحمل مقولات أولية، كلية، في الفلسفة والتاريخ والدين والفن، وتمتاز بالغنى والخصب، وتمتلك قابلية للتفسير المتجدد، والانتقال المستمر، في الزمان والمكان، محققة عالميتها، يساعدها على ذلك أنها لاتملك صيغة لغوية منتهية، فهي تملك بناءً متجدد الشكل، يتغير باستمرار، بتغير الواقع، مما يؤكد استمرارها، في كل العصور(١٢).

ولقد رأى العلماء أساطير كثيرة متشابهة منتشرة في أنحاء مختلفة من العالم، وبين حضارات متباعدة، لا لقاء بينها، كأسطورة الطوفان، المنتشرة في العالم كله، كما رأوا أن أكثر الأساطير تدور حول ظاهرة معينة من ظواهر الطبيعة، فسعوا إلى تفسيرها وتحليلها. وهذا الاهتمام بتفسير الأسطورة قديم، يرجع إلى الإغريق، ولكنه لم يتخذ شكل دراسة جادة، كما لم تنتشر الدراسات الأسطورية إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حين قدم ماكس مولر تفسيره اللغوي للأسطورة.

*

ولقد تعددت التفسيرات التي وضعت للأسطورة، وتنوعت، وهي تذهب فيها مذاهب مختلفة. ويبدو أن الوصول إلى تفسير نهائي، أمر صعب جداً؛ لأن الأسطورة نتيجة لوضع اجتماعي، وفكري، هو غير وضع الذين يحاولون تفسيرها، فهي تمتلك بنية خاصة ذات قوانين ووظائف ترتبط بمرحلتها التاريخية، يصعب إدراكها في مرحلة تاريخية لاحقة.

ويمكن تبين أربعة اتجاهات في تفسير الأسطورة.

الاتجاه الأول يمكن أن يسمى الاتجاه التاريخي، وهو ينظر إلى العالم الذي تقدمه بوصفه عالماً حقيقياً، قامت الأسطورة بحفظه ونقله. ومن أمثلته تفسير يوهيميروس، وتفسير هانز بيلامي. فلقد رأى يوهيميروس Euhemerus في حوادث الأسطورة وقائع تاريخية، أبطالها ملوك عظماء، كان لهم تأثير كبير في عقول الناس، الذين تناقلوا سيرهم، أجيالاً، وأضافوا إليها من خيالهم، مابلغ بأولئك الملوك مبلغ الآلهة، فعبدهم الأحفاد، ناسين حقيقتهم الأولى(١٣). ويرى هانز بيلامي Hans Bellamy في الأساطير تاريخاً طبيعياً، إذ إنها تقص علينا أحداثاً حقيقية في تاريخ الإنسان السحيق، فهي ترجمة للملاحظة الواقعية، وعبرها انتقلت إلينا تجارب الأولين

وخبراتهم، وأوضح مثل عليها أساطير الطوفان، المنتشرة في أصقاع الأرض جميعها[١٤].

والاتجاه الثاني في تفسير الأسطورة يمكن أن يسمى الاتجاه الشكلي، أو اللغوي، وهو ينظر إلى الأسطورة بوصفها أداة للتعبير، تستخدم استخداماً إشارياً، ضعيف الصلة بما تعبر عنه. ومن أمثلته تفسير ماكس موللر، وأندرو لانج. فقد رأى ماكس موللر Max Muller أن الأساطير نتاج عرضي للغة، وما هي إلا نوع من المرض في العقل الإنساني، تطلب علله في القدرة على الكلام، وذلك لأن اللغة بطبيعتها وجوهرها مجازية، وحين تعجز عن وصف الأشياء وصفاً مباشراً، تجنح إلى وسائل من الوصف غير المباشر، أي تنحو نحو مصطلحات غامضة مزدوجة المعنى[١٥]. وفسّر أندرو لانج Andreu Lang الأساطير بأنها تشخيص لمظاهر الطبيعة، فرأى أنها نشأت عن نزوع الإنسان البدائي نحو التشخيص، إذ كان يتصور الروح والحياة في كل شيء، وما الآلهة إلا تشخيصات لما يراه في الطبيعة من قوى ومظاهر، وقوام هذا التشخيص مافي اللغة نفسها من تذكير وتأنيث[١٦].

والاتجاه الثالث في تفسير الأسطورة يمكن أن يسمى الاتجاه الحيوي، وينظر إلى الأسطورة من خلال ارتباطها بحياة البدائي، ويمثله سير جيمس فريزر، ومالينوفسكي، ويرى سير جيمس فريزر Sir James Frazer الأساطير جزءاً من الشعائر الدينية، فلقد كان البدائي يمارس طقوساً تقوم على الفعلergon المصحوب بالقول المنطوق بالفم Mouth ليحدث في الطبيعة الفعل نفسه الذي يقوم هو بتمثيله، لشعوره بأنه جزء من الكون الذي هو في وحدة متماسكة، وما الأسطورة إلا الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية، ولقد مات الطقس وظلت الأسطورة حية[١٧]. ويرى مالينوفسكي Malinouvski الأسطورة جدول عمل، أو ميثاقاً عملياً، فهي أيضاً القسم المنطوق من الطقس، الذي تمارسه القبيلة، بإشراف

رئيسها، لتعليم الناشئة تقاليد القبيلة، أو لتهيئة القبيلة نفسها لموسم الحصاد، أو الجفاف، أو الحرب، فالأسطورة حافز ودليل، وتحمل حكمة وخبرة[١٨].

والاتجاه الرابع في تفسير الأسطورة يمكن أن يسمى الاتجاه النفسي، وينظر إلى الأسطورة بوصفها تملك عالماً له منطقه الخاص، هو عالم النفس الداخلية، الذي هو انعكاس للعالم الخارجي. ومن أمثلته تفسير فرويد ويونغ وفروم. ويفسر فرويد Freud الأسطورة تفسيراً جنسياً، فيرى فيها شبهاً بعالم الأحلام، ففي كل من الحلم والأسطورة يتم الانعتاق من قيود الزمان والمكان والضرورة، لخلق عالم مشوش مضطرب، تحدث فيه تحولات، تشبه الرغبات المكبوتة في أعماق الفرد[١٩]. ويفسر يونغ Jung الأسطورة تفسيراً آخر، فيرى أن الحلم يخلق عالماً مشوشاً يعبر عن نزوع فردي، على حين تخلق الأسطورة عالماً منظماً يعبر عن نزوع جماعي، ولم ينكر الصلة بينهما، بل أكدها، ورأى وجود صور كلية فطرية Archetybe عاشت في اللاشعور الجمعي collective unconsous، وهي تشكل مفردات ثابتة، يتألف منها الحلم والأسطورة، وتظهر في كل منهما[٢٠]. ويرى فروم From أن كلاً من الحلم والأسطورة يمتلكان عالماً له منطقه المتماسك، الخاص به، وهو عالم يتم فيه التعبير عن الخبرة البشرية بلغة خاصة، هي لغة الرموز، وهي ذات هجاء واحد، في الحلم والأسطورة، على مرّ العصور، ولكن نزوع الإنسان المستمر نحو ماهو عقلي أو منطقي أو مضاد للأسطورة والحلم، أنساه تلك اللغة، مما أورثه غربة وقلقاً وعزلة[٢١].

*

ولعل أهم ماتمتاز به الأسطورة هو الكلية، فلقد كان الإنسان البدائي يصدر عن انفعاله بالكون، وهو متحد به اتحاداً تاماً، يحس بنفسه جزءاً منها. لايقيم حدوداً بينه وبين الأشياء، فالكون عنده وحدة متكاملة، هو جزء منها، وكذلك الأمر بالنسبة إلى مجتمعه، إذ لاتمايز عنده بين ماهو اجتماعي وما هو طبيعي، أو ماهو

فردي وما هو جماعي، فالكل متحد، بعضه ببعض[٢٢]، ولذلك كان التعبير الأسطوري تعبيراً كلياً، عاماً شاملاً، لايمكن أن يقال إنه تعبير عن قضايا عقلية، كما لايمكن أن يقال عنه إنه عملية فنية، فهو كل واحد، الشكل فيه هو المضمون نفسه، وهو في طبيعته عمل متصل بالحياة اتصالاً وثيقاً، وليس إضافة إليها[٢٣].

ولذلك كانت الأسطورة تؤلف بنية دائمة، تتعلق بالماضي والحاضر والمستقبل، في آن معاً [٢٤]، وتلقى القبول، على مرّ العصور، وتحظى باهتمام الإنسان، وتعبر عن توقه الدائم للخلق، وتمثل مايعتمل في نفسه من قضايا ومشكلات، فهي التي تمنح المجتمع القدرة على إدراك ذاته والوعي بها، وعياً جماعياً، وتعطيه إمكان الفهم للواقع، والتلاحم معه، لتحقيق الخلاص من مشكلة الصراع بين الفرد والمجتمع، والشكل والمضمون، والذات والموضوع، والسبب والنتيجة، وهو مايبدو أن العلم يعجز عن تحقيقه، وحده، على حين تحققه الأسطورة، بتجاوزها لتلك الثنائيات.

لذلك كانت الأسطورة ذات تأثير دائم في المجتمع، لأنها جزء من لغة التعبير فيه، فالنزوع إليها دائم أبداً، وهي تظهر في المجتمع باستمرار، ولكن بأشكال مختلفة. تتكيف مع مايطرأ على المجتمع من تغيرات، ولكن دورها يظل هو نفسه، في كل العصور، حتى في أكثرها نزوعاً لحو ماهو نقيض للأسطورة.

*

ولقد جسدت الأسطورة البدايات الأولى للصور والرموز والإيقاعات وأعطتها تحديداً أولياً، وتمايزاً، فاستوعبت انفعالات الإنسان البدائية، ومقدماته العقلية الأولى، مشكّلة بداية لعمل فني، ثم تمّ التمايز الأعمق، والتخصص الأوضح، فاتخذت الصور الأولى أشكالاً، انتهت متدرجة إلى عمل أدبي متطور، هو نتاج للأسطورة، سواء أكان ملحمة أم مسرحاً، مما يؤكد أن الأسطورة هي الشكل الأول الذي جسد نزوع الإنسان نحو الخلق، وعنه تطور الأدب[٢٥].

ومما لاشك فيه أن ثمة فرقاً بين الفن والأسطورة، فالفن يقدم الإيهام بالواقع، أو محاكاته، أو تصويره، ولكنه يظل في كل الأحوال تخييلاً. وتظل وظيفته تطهيرية، ولا يحاول أن يكون معقداً، أما الأسطورة فواقعية، فهي سيرة جد، أو إله، أو تسويغ لطقس، أو تعليم لفعل، وتظل في كل الأحوال معتقداً، وليست تخييلاً.

ولكن لابد من الإشارة إلى أن هذا الفرق قد حدث خلال عصور طويلة من التطور، حوّل الفن إلى صنعة، ولكنه لم يكن كذلك في الأصل لقد كان الفن في طبيعته كالأسطورة، لتطوره عنها، فهو مثلها معتقد، وطقس. لقد كان لملحمة هوميروس غير ماللشعر الآن من أثر، ودور، فقد كانت تاريخ جد أو إله، وسيرة شعب، كما كان لتمثال حيوان في مدخل بيت، غير ماله اليوم من دور، أو أثر فقد كان الجد أو روحه أو الإله، الذي يعيش مع القوم، وهو جزء منهم، يحرس البيت، ويقدمون له القرابين.

ولقد أخذ الأدب، بعد تميزه عن الأسطورة، يتجه اتجاهاً عقلياً، فيحاول التعبير تعبيراً منطقياً، يقوم على الإقناع، والاقتراب من الواقع بمحاكاته. ويعود ترسيخ هذا الاتجاه إلى أرسطو، واضع أولى التحديدات الفنية لعملية الخلق الفني، كافتراضه في الحوادث أن تكون مشابهة لما وقع، ومترابطة، بالاحتمال، أو الضرورة[٢٦].

وحين عاد الأدب إلى الأسطورة في القرن السابع عشر، إنما عاد إليها ليتعامل معها تعاملاً عقلياً، يقف عند حدود الشكل، ليحقق ابتعاداً عنها أكبر مما يحقق اقتراباً منها. فلقد كانت الأسطورة بالنسبة إلى كورني وراسين شكلاً يملأ بحوادث واقعية، ولم تملك الشخصيات في مسرحهما شيئاً من طبيعة أبطال الأسطورة، وما هي في حقيقتها إلاّ الملوك وأمراء البلاد، في عصرهما. كما أن البناء الدرامي كان عقلياً صرفاً، لاشيء فيه من انطلاقة الأسطورة وعفويتها.

إن الكلاسيكيين الجدد لم يستعيروا الأسطورة إلا ليضفوا على أعمالهم ماللقديم من مكانة[٢٧]، شكلياً، وليكسبوه تألقاً ليس فيه من روح الأسطورة شيء.

ولم يكن لجوء الرومانتيكيين إلى الأسطورة إلا هرباً من واقع مادي، يزدحم بالأشياء المألوفة التافهة، إلى عالم غريب، حافل بما هو عظيم ورائع، بل مدهش. لقد كانت الأسطورة بالنسبة إلى الرومانتيكي تجسيداً لما ينزع إليه من بحث عن عالم بدائي وحشي، ولقد زودت الأسطورة خياله بمادة غنية، ولكنها حرمته الرؤية الواضحة، وشلت قدرته على التفكير. وأبعدته عن الواقع، ولم تحقق لأدبه اقترابات من الأسطورة، إلاّ بما كان يمتلكه من عفوية وانطلاق[٢٨].

وإن غاية مايسعى إليه الأدب في المجتمع الغربي الرأسمالي، في العصر الحديث، هو العودة إلى الأسطورة، لخلق عمل أدبي له جوها وطبيعتها ومنطقها، يتحد فيه الشكل بالمضمون[٢٩]، ويبرز فيه الإنسان المعاصر، وحده، غريباً، محكوماً بصراعات الواقع وتحدياته، الهزيلة التافهة، مثلما برز الإنسان البدائي، من قبل، في الأسطورة، وحده، محكوماً بالقدر، وبتحديات الطبيعة، العظيمة الهائلة. ولكن يبدو أن الأعمال الأدبية التي يمكنها أن تحقق ماحققته الأسطورة قليلة جداً، بل هي نادرة.

ويرفض الواقعيون هذا الاتجاه، إذ يرون وظيفة الأدب تمكين الإنسان من فهم واقعه، وتمليكه إياه، ليفعل فيه، بثقة وقوة، داخل البناء الاجتماعي، الذي يسير في تقدم مطرد، نحو كسر السيطرة الخارجية، والظلم القدري. وهذه الوظيفة التي يرونها للأدب، لاتنسجم مع طبيعة الأسطورة، التي تتحكم بها قوى غير منطقية، لايمكن فهمها، تسوق الإنسان إلى نهايات حتمية، من غير أن يكون له دور أو إرادة[٣٠].

*

ولقد رأى بعض النقاد أن الارتباط بالأسطورة في الأدب الحديث، ليس عودة، وإنما هو استمرار. فقد رأى نورثروب فراي[٣١]، أن الأدب تكرار للأسطورة، وليس محاكاة للواقع. فالأساطير تشكل أنماطاً أولية ماتزال قائمة، تتكرر باستمرار في الأعمال الأدبية، تمنحها مادتها، وتملي عليها بنيتها، وما يظهر في العمل الأدبي

من شخصيات وأحداث تبدو مشابهة لمثيلاتها في الحياة، ليست في الحقيقة إلا رموزاً للميول الأساسية لدى الإنسان البدائي، مشابهة للأنماط الأسطورية، التي كانت قد عبرت عن تلك الميول، من قبل.

ومن تطبيقات نظرية فراي في الأدب أن يتم تصنيفه تصنيفاً جديداً، على ضوء الأنماط الأسطورية، فثمة نمط سيزيفي ونمط بروميثيوسي، ونمط ديونيزي ونمط أبوللي، ومن الممكن تقصّي أنماط أخرى أكثر شمولاً من أنواع العمل الأدبي المعروفة، التي يصنف الأدب على ضوئها، من قصة وشعر ومسرحية. ولكن هذه التصنيفات ستسقط سريعاً في مقولات مطلقة ثابتة، تجمّد التفسير الفني للأسطورة، حتى تغدو مهمة النقد الفرز والتصنيف فحسب، كما أنها سوف تحدث اضطرابات في مفهوم الأدبية، وما استقر فيها من قيم. إن مثل ذلك التصنيف لن يزيد من فهم العمل الأدبي، كما أنه لن يقدم خبرة جديدة في تحليله أو تقويمه.

وما تقدمه نظرية فراي هو نقض لما بني عليه النقد منذ أرسطو إلى اليوم، من أن الأدب محاكاة للواقع، وتطلع دائم نحو التعبير عنه. وهي بذلك ترد الأدب إلى أصله الأول، أي الأسطورة، قبل أن يتطور عنها، ويتميز، وتسعى بعدئذ إلى تأكيد اتصاله المستمر بها، وتكراره لها، على الرغم من مرور قرون طويلة من انفصاله، وتطوره مستقلاً عنها.

ويبدو جلياً تأثر فراي بيونغ، الذي يبالغ في القول بإمكان تناقل ثوابت أسطورية خلال قرون بعيدة في لا شعور الجماعة، والذي يبالغ أيضاً في تحديد أبعاد الأسطورة وصورها، ويحبسها في مقولات ثابتة[٣٢]، يسميها، كما تقدم، صوراً نموذجية، محدودة التفسير، على حين أن الأسطورة في الحقيقة غنية، وقادرة على منح معطيات جديدة، متغيرة، غير منتهية، لأنها كلية التعبير. "والرمز الذي ينمو في الأسطورة ليس مطلقاً. وليس للصور والرموز معنى أزلي، وموقعها هو الذي يعين معناها"، وليس العكس[٣٣].

ويبدو أخيراً أن دارسي الأسطورة كانوا متأثرين بعلم النفس، وبالدراسات الأنثروبولوجية، أكثر من تأثرهم بالفلسفة. وهم مقتنعون بأن الأسطورة، على الرغم من اختلافهم في تفسيرها، ماتزال قائمة في حياتنا، لأن الإنسان البدائي مايزال كامناً في أعماق كل منا، وأن مواطن القرن العشرين الذي ينتقل بالسيارة ويتصل بالهاتف ويضارب بالأسهم، يعيد في أحلامه كل ليلة خلق الرموز الأولية، لأسطورة قديمة[٣٤].

بل إن بعض الدارسين ليرون أن الأسطورة هي أحد أساليب المعرفة، بالعالم، والاتصال به، وليست دون العلم أهمية وقيمة، بل هي رديف له، وهذا ماحدا بشتراوس إلى القول:" عسى أن نكتشف ذات يوم أن الفكر الأسطوري والفكر العلمي يعملان بالمنطق ذاته"[٣٥].

وعلى الرغم من الإقرار بقيمة الأسطورة، وأهميتها، فإن مثل ذلك التقدير الكبير للأسطورة، والاهتمام الواعي والشديد بها، يبدو نتيجة لتفكك المجتمع الغربي، ولا سيما الرأسمالي، وسيطرة القيم المادية، والمفاهيم العقلية، التي أبهظت الإنسان، وهدت كاهله. ونتيجة للرغبة في الانعتاق من زحمة المتناقضات والاحتكارات والمضاربات الامبريالية، والممارسات السياسية والاقتصادية الاستعمارية.

وما العودة إلى الأسطورة إلا محاولة للخلاص من التوتر والصراع والقلق، والتمزق والتفكك والتشوّه، وتحقيق الوحدة الكلية للوجود، بما فيه الإنسان، لينفي عن نفسه الغربة والوحدة، ويعيد لذاته تواصله مع الكون، ولكنها محاولة هاربة، تفر من مواجهة الواقع وتحديه، ومحاولة فهمه وتملكه، والسعي إلى الفعل فيه والتغيير، الأمر الذي لايمكن من غيره للمجتمع أن يحقق حريته، ويؤكد كرامته، ويقيم العدالة.

الحواشـــي

١-هايمن، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر. د. إحسان عباس، ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت. ج٢، ١٩٦٠ ص ٢٠٩.

٢-ابن منظور، لسان العرب، مادة سطر.

٣-عياد، شكري محمد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط. أولى، ١٩٥٩، ص ٨٦.

٤-أرسطو، فن الشعر، تر. عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية ١٩٧٣، ص ١٩.

٥-المصدر السابق، ص ١٩ - ٢٠.

٦-صالح، رشدي. "دراسة في علم الفولكلور"، مجلة المجلة، القاهرة، العدد ٢٧، مارس ١٩٥٩، ص ٧٦.

٧-يونس، د. عبدالحميد، "الفوكلور والميثولوجيا"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الثالث، العدد الأول، أبريل مايو يونيه ١٩٧٢، ص ١٦.

٨-ويليك، رينيه، و وارين، أوستن، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، مر. د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢، ص٢٤٦.

٩-المصدر السابق، ص ٢٤٧.

١٠-القرآن الكريم، سورة الفرقان، الآية /٥/.

١١-يونس، عبدالحميد، "الفولكلور والميثولوجيا"، ص ١٩.

١٢-زهدي، بشير، "مقدمة في الميثولوجيا" مجلة المعرفة، دمشق العدد ١٩٦، تموز ١٩٧٨، ص ٢٨.

١٣-المصدر السابق، ص ١٨.

١٤-سواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط. أولى، ١٩٧٦، ص ١٨.

١٥-كاسيرر، أرنست، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، تر. د. إحسان عباس، مر. د. محمد يوسف نجم، دار الأندلس، بيروت ١٩٦١، ص ١٩٩.

١٦-يونس، عبدالحميد، "الفولكلور والميثولوجيا"، ص ١٨.

١٧-عياد، شكري محمد، البطل في الأدب والأساطير، ص ٨٤ - ٨٦.

١٨-يونس، عبدالحميد، "الفولكلور والميثولوجيا"، ص ١٨ و ٥٢.

١٩-سواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، ص ١٩.

٢٠-المصدر السابق، ص ٢١.

٢١-المصدر السابق، ص ٢٤.

٢٢-عياد، شكري محمد، البطل في الأدب والأساطير، ص ٨٠.

٢٣-كاسيرر، أرنست، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، ص ١٥١.

٢٤-شتراوس، كلود ليفي، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر. د. مصطفى صالح، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٧، ص٢٤٧.

٢٥-كاسيرر، أرنست، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ص ١٤٥.

٢٦-أرسطو، فن الشعر، ص ٢٦ - ٢٦.

٢٧-ليور، ميشال، الدراما، تر. أحمد بهجت فنصة، منشورات عويدات، بيروت، ط. أولى، ١٩٦٥، ص ٥٢.

٢٨-فيشر، أرنست، الاشتراكية والفن. تر. أسعد إبراهيم حليم، كتاب الهلال، القاهرة، العدد ١٨٣، يونيه ١٩٦٦، ص ١٤٣.

٢٩-عياد، شكري محمد، البطل في الأدب والأساطير، ص ٨٠.

٣٠-ريد يكر، هورست، الانعكاس والفعل، تر. د. فؤاد المرعي، مر. عدنان جاموس، دار الفارابي، بيروت، دار الجماهير، دمشق، ١٩٧٧، ص ٢٨.

٣١-هو، غراهام، مقالة في النقد، تر. محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٣، ص ١٧١ - ١٧٩.

٣٢-هايمن، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج١ ص ٢٤٦.

٣٣-أوزياس، جان ماري، البنيوية، ترجمة إبراهيم محول، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢. ص١١٦- ١١٧.

٣٤-ويمزات، ويليام، وبروكس، كلينث، النقد الأدبي، تاريخ موجز، تر. محي الدين صبحي، مر. د. حسام الخطيب، مط. جامعة دمشق، ج٤ ١٩٧٦، ص ٢٠٥.

٣٥- شتراوس، كلود ليفي، الأنثروبولوجيا البنيوية، ص ٢٧٢.

التاريخ

إن لدى الإنسان نزوعاً أصيلاً نحو الماضي، يذكره، ويعيه، وفي بعض الحالات يعيش فيه، أو عليه. وفي كل الأحوال لاينقطع الماضي، بل يظل يعيش في الوجدان، حياً، يستمر تأثيره في الحاضر، بل يمتد إلى المستقبل، ذلك لأن للإنسان في الماضي رصيداً كبيراً من الخبرة والتجريب والمعرفة، مثلما أن له فيه الأصل الذي ينتمي إليه، والنسب الذي يرتبط به، ويحس من خلاله بعراقته، ويشعر باستمراره. وليست هذه هي مكانة الماضي لدى الفرد فحسب، بل هي نفسها مكانته لدى المجتمع، بل إن للماضي عند المجتمعات مكانة أكبر، وأهمية أعظم، فماضي المجتمع هو جمّاع خبراته وتجاربه، وأفعاله وانفعالاته، وهزائمه وانتصاراته، وهي جميعاً فعاليات مستمرة، متصلة، عاشها الأجداد، ويرثها الأولاد، ليخلفوها للأحفاد، فالماضي هو تاريخ المجتمع، يمنحه شخصيته، ويحدد هويته، ويغذيه بحس الانتماء، وشعور الارتباط، وهو الذي يعطيه الوعي بوجوده، والإحساس بكيانه، باعتباره مجتمعاً، أي تجمعاً بشرياً، ذا ماض مشترك، مستمر في الحاضر.

وليس غريباً بعد أن يحرص الإنسان – سواء الفرد أم المجتمع– على تسجيل الماضي، لأنه إذ يسجله يحفظه، ويستفيد من خبراته، ويحيا به زمنين، ماضيه وحاضره، ويؤكد أصالته، وعراقته، ويثبت ملامحه وهويته، ويحفظ استمراره. ولقد كانت أولى وسائل تسجيل الماضي هي حفظه شفاهاً، وتناقله أخباراً وأقاصيص وحكايات وأساطير وأشعاراً، تحفظ وتروى وتتناقل، من جيل إلى جيل، وإن كان مايحفظ منه في الحقيقة في تلك المرحلة، مجرد الحوادث الكبيرة والتي تدور حول العظماء، والتي يشوبها خلال تناقلها التضخيم والتفخيم، ويغذوها الخيال، لتغدو

تعبيراً عن المثال، لا مجرد الحوادث العينية، فإذا هي حوادث خارقة، وأحياناً معجزة، وإذ أبطالها ملوك وآلهة.

وفي ذلك ما يدل على ارتباط التاريخ في نشأته بالأسطورة، والأدب، فعنهما تحول، بعد مراحل من التطور، حتى تميز وتخصص، وانفرد بذاته، علماً مستقلاً. فلقد كانت قصائد بنتاؤور الشاعر الفرعوني، هي تاريخ مصر القديمة، في عصر الرعامسة كما كانت ملحمتا هوميروس، تاريخاً لأشهر حرب عرفها التاريخ القديم، وهي حرب طروادة، كما كانت أشعار العرب في الجاهلية سجلاً لحياتهم، حفظ تاريخهم، في حلهم وترحالهم، حتى أبعد من عصرهم.

تأريخ التاريخ

ولقد قدمت حضارات العالم كافة مساهمات كبيرة في تطوير حركة التأريخ، فبرز عند الإغريق هيرودوت أبو التاريخ (٤٨- ٤٢٥)ق.م وتوكيديدس (٤٦٠- ٣٩٩ق.م) ولقد عني الثاني بالتدقيق والتحليل. ومن بعده سقط مؤرخو الرومان في مزالق الصياغة اللفظية، ولم يقدموا مؤرخاً ذا شأن يذكر غير بوليبوس (٢٠٠- ١٢٠ ق.م) الذي كان يعتمد على الوثائق ويدقق فيها. ثم قدمت المسيحية لحركة التأريخ نظرة للعالم تتسم بالشمولية، وتمنحه غاية يسير نحوها سيراً مطرداً، وهي الخلاص، وقد وضح هذه الفلسفة القديس أوغسطين (٣٥٤-٤٣٠) في كتابه "مدينة الله"، وفيه يرى أن هذا الخلاص يتحقق من خلال الصراع المستمر، بين النظام الدنيوي والكنيسة، التي ينتصر لها. ولكن التاريخ لم يلبث أن أصيب بالحسار كبير، وغدا مجرد سرد لأعمال القديسين على شكل حوليات، مليئة بالاختلاق والتزوير، وظل هذا حال التاريخ في الغرب، حتى عصر التنوير.

ولقد نشأت حركة التأريخ عند العرب في الإسلام نتيجة لاهتمامهم بسيرة رسول الله ﷺ، ففي القرن الثاني للهجرة دوّن محمد بن اسحق(١٥٠هـ) سيرة

الرسول، وتتابعت من بعده كتب السيرة، ثـم لم تلبـث حركـة التـأريخ أن تطـورت تطوراً كبيراً، بالاهتمـام بأخبـار الإسـلام والمسـلمين، والأمـم والشـعوب المختلفـة، متـأثرة بعلـوم الحديـث، في الجـرح والتعديـل، معتمـدة الدقـة والأمانــة، في توثيـق الأخبار، وتوقيت الحوادث بالسنين والشهور والليـالي، والعنايـة بسـردها بأسـلوب قصصي مشوق، في نزاهة وإخلاص للحقيقـة، وبتنـوع كبير، فلـم يُـترك وجـه مـن أوجه الحياة وأنشطتها، حتى وُضع له تاريخه، بطرق ومذاهـب مختلفـة، تشـهد علـى ذلك وفرة أنواع المؤلفات التاريخية، وفي مقدمتها كتب السيرة، وتدور حول سيرة رسول الله محمد صلى الله عليـه وسـلم، وكتـب الطبقـات، الـتي تـترجم للرجـال، مقسمة إلى طبقات، مثل كتاب الطبقات الكبرى لمحمد بن سـعد، وكتـب الـتراجم، التي تترجم للرجال متبعة على الأغلب الترتيب الألفبائي، على طريقة المعاجم، ومن أشهرها وفيات الأعيان لابن خلكان (٦٠٨-٦٨١هـ) وكتب تـاريخ البلـدان الـتي تعرض لتاريخ مدينة أو إقليم كتاريخ بغداد للخطيب البغدادي (٤٦٣هـ) وتـاريخ دمشق لابن عساكر (٤٩٩-٥٧١هـ) وكتب التاريخ العامة، التي تعـرض للتـاريخ من بدء الخليقة إلى عصر المؤلف، كتاريخ الطبري، (٣١٠هـ) وتاريخ ابـن خلـدون (٨٠٨هـ).

وتبدو مساهمة الحضارة العربية في حركة التأريخ كبيرة، ولا سـيما حـين يذكـر ابن خلدون الذي لم يكن مؤرخاً فحسب، بل كان أول من فلسف التـاريخ، ونظـر إليه نظرة شاملة، سعى من ورائهـا إلى تفسـيره، والوصـول إلى قـانون عـام يحكمـه، وهو الذي عني في تاريخه بالمجتمع بجميع فعالياته، ولم يقصره على الملوك، ولاحظ أثر العوامل الاقتصادية والجغرافية فيه، ورأى أن الحضـارات تخضـع لـدورات تمـر بهـا، كالإنسان، من نهوض وقوة وضعف وانهيار، وهي تحقق خلال ذلك تقدمـاً، ضمـن مسار التاريخ الذي هو مسار دائري، ولم يقـف ابـن خلـدون عنـد فلسـفة التـاريخ

فحسب، بل جعل منه علماً مستقلاً، ووضح أسسه ومبادئه، كما كان أول من وطّأ لعلم الاجتماع.

وعلى الرغم من اهتمام أوربة في عصر التنوير بالتاريخ، فإن ما قدمته فيه لحركة التاريخ وتطوره، كان قليلاً، وكل ما يذكر هو كشف زيف بعض الوثائق الكنسية المزورة، وإثارة الحس النقدي، وقد ظل التاريخ فيما عدا ذلك خاضعاً للنزعات الدينية والسياسية، حتى القرن الثامن عشر، حين دعا الفيلسوف الإيطالي جيوفاني باتسيتافيكو (١٦٨٨– ١٧٤٤) إلى جعل التاريخ علماً مستقلاً، ونقله من ميدان الصراعات السياسية والدينية، إلى مجال الدرس المنطقي الهادئ، ولقد لقيت دعوته استجابة كبيرة لدى عدد من المفكرين والمؤرخين في مقدمتهم مونتسكيو (١٦٨٩– ١٧٥٥) وفولتير (١٦٩٤–١٧٧٨) ويعتبر الأخير أول مؤرخ في أوربة، وقد اتسم بنقده العنيف، وتشككه الكبير، وبتحكيمه المنطق بحدة وصرامة.

ولقد تطورت حركة التأريخ في أوربة في القرن التاسع عشر تطوراً كبيراً، حتى اعتبر قرن التاريخ، وقد شهد اتجاهين: الأول اتجاه رومانتيكي كان ردة فعل على تشدّد فولتير، ونقده، وقد عني هذا الاتجاه بالتاريخ القومي، وبالأبطال الفرديين، وقد مثله فلاسفة ومؤرخون كبار أمثال يوهان هردر ١٧٤٤– ١٨٠٣ في ألمانية وميشيليه ١٧٩٨–١٨٧٤ في فرنسة وتوماس كارليل ١٧٩٥–١٨٨١ في انكلترة. والاتجاه الثاني هو اتجاه الواقعية الموضوعية التي دعت إلى إخضاع التاريخ للعقل وتقديم الحوادث كما وقعت فعلاً بالاستناد إلى الوثائق الأصلية، وكان من أكبر أعلامها فون رانكه في ألمانية (١٧٩٥–١٨٨٠) وقد أنشئت نتيجة لهذا الاتجاه مدرسة الوثائق في باريس Ecole de Chartes سنة ١٨٢١ فكانت المركز الأول للدراسات التاريخية في أوربة.

وشهد القرن العشرون تنوعاً في الاتجاهات التاريخية، وغنىً كبيراً في فلسفة التاريخ، ومضى المؤرخون يكتبون التاريخ متأثرين بنظريات فرويد واينشتاين

وكارل ماركس، وأصبحت النسبية التاريخية هي البديل من الموضوعية التاريخية، وأضحى المؤرخ لايقيد نفسه بمذهب، وظهر من فلاسفة التاريخ كروتشه في إيطالية (١٨٦٦-١٩٥٢) الذي دعا إلى الاهتمام بما هو معاصر من قضايا الماضي، ويعقوب بوركهارت في ألمانية (١٨١٨- ١٨٩٧) الذي اتخذ من المصادر الأدبية مادة لتاريخه واعتمد الأسلوب الروائي طريقة لسرده، وغير هذا وذاك فلاسفة ومؤرخون كثيرون أمثال أرنولد توينبي (١٨٨٩) وكارل يسبرز (١٨٨٣- ١٩٦٩) وويلهلم ديلثي (١٨٨٣- ١٩١١)، وكل منهم يفسر التاريخ من وجهة نظره، ويكتبه بطريقته، ولكنهم يتفقون جميعاً على أهمية التاريخ وخطورته، ولا سيما في العصر الحديث.

وفي تلك الإشارات السريعة إلى حركة التأريخ مايدل على اهتمام البشرية بماضيها اهتماماً كبيراً، وهو الاهتمام الذي نشأ عنه علم التاريخ، الذي بدأ بمجرد سرد الحوادث، سرداً، بتسجيلها، وتوقيتها، ثم تطور إلى إدراك العلاقات بينها، والوقوف على الأسباب الكامنة وراءها، وتفسيرها، للوصول إلى القوانين التي تحكم التاريخ في سيره.

معنى التاريخ

ويؤكد طبيعة التاريخ في نشأته الأولى معنى كلمة تاريخ نفسها، سواء بالعربية، أم بالإغريقية، فهي في الإغريقية ISTORIA وتعني البحث عن الأشياء الجديرة بالمعرفة، ولا سيما معرفة البلاد والعادات والمؤسسات السياسية، ولكن الكلمة اقتصرت في دلالتها على الأحداث المرافقة لتلك الظواهر، ومن هنا ولد معنى التاريخ، ولقد استمرت الكلمة في اللغة اللاتينية بصيغتها ودلالتها، ثم أخذت تتغير في الشكل والمعنى، حين بدأت اللغات القومية بالتشكل، فإذا هي في الإنكليزية HISTORY، وفي الفرنسية HISTOIRE، وتعرف في الألمانية بـ GESCHICHTE، التي تستعمل الكلمة اللاتينية HISTORIE بمعنى البحث التاريخي، والقصة، وقد

تطورت كلمة تاريخ، خلال ذلك، وأخذت تدل على كل من عملية التطور التاريخي، وعلى وصف تلك العملية، أي الماضي نفسه، ودراسته، وهي تختلف، في كل الأحوال عن الكلمة الأخرى CHRONOLOGY التي تعني السرد التاريخي المتسلسل.

وكلمة تاريخ في العربية تعني التوقيت، أي تحديد وقت الحوادث، التي مجراها الزمن، وهي ذات أصل عروبي، يعني القمر، أو الشهر، وهي في الأكدية ورخو وفي العبرية يرخ، ومن المرجح أن كلمة تاريخ العربية لم تؤخذ عن هاتين اللغتين، وإنما عن كلمة (ورخ) في العربية الجنوبية، التي تعني القمر، أو الشهر، ويؤكد ذلك عدة أخبار تذكر أن التقويم الهجري مأخوذ عن اليمن. وفي كل الأحوال فإن المعنى الحرفي لكلمة تاريخ هو التوقيت بحسب القمر، ثم أخذت الكلمة تدل على الحقبة، ولكنها لم ترد في الشعر الجاهلي، ولا في القرآن الكريم، ولا في الحديث الشريف، ولكن من المرجح أنها كانت معروفة في عهد عمر بن الخطاب، بمعنى تأريخ الوثائق، ولم تلبث أن اكتسبت معنى التأريخ في القرن الثاني الهجري، مستمدة هذه الدلالة من كتب التاريخ الأولى التي كانت تعني تحديد الزمن، في كتب التراجم، ولا سيما زمن الولادة أو الموت، حين تترجم للرجال. ولقد أخذت الكلمة فيما بعد تدل على الماضي نفسه، والحوادث الجارية فيه، مثلما كانت تدل على الجهود المبذولة في تسجيله ودراسته، وقد اقترح بعض المؤرخين استخدام التأريخ بالهمز لدراسة الماضي، وكلمة التاريخ، من غير همز، للماضي نفسه.

تعريف بالتاريخ

ولكن المعنى اللغوي لكلمة تاريخ –سواء في العربية أم في الإغريقية– يقصر عن إعطاء معنى التاريخ، ولا سيما بعد أن تطور، وغدا علماً مستقلاً، ولم يبق مجرد سرد لأخبار الماضين، أو توقيت للحوادث، فقد أصبح عرضاً للتجربة البشرية، عبر

الزمن لفهم الإنسان، والوقوف على قوانين المجتمع، وتطوره، من أجل التعامل معه، بأسلوب أفضل، يحقق للإنسان التقدم.

ولقد أدرك هذه الحقيقة في القرن الرابع عشر الميلادي ابن خلـدون، فلـم يقـف عند عرض التاريخ، بسرد حوادثـه الماضيـة، بـل مضـى يفسـر التـاريخ، ويضـع لـه قوانينه، ويتصور خط سيره، ولقد وضع في مقدمته تعريفاً للتاريخ يقـول فيـه:" هـو في ظاهره لايزيد على أخبار عن الأيام، والدول، والسوابق من القرون الأول، تنمو فيها الأقوال، وتضرب فيها الأمثال، تـؤدي إلينا شـأن الخليقـة، كيـف تقلبـت بهـا الأحوال، واتسع للـدول فيهـا النطـاق والمجـال، وعمـروا الأرض حتـى نادى بهـم الارتحال، وحان منهم الزوال، وفي باطنه نظر وتحقيـق، وتعليـل للكائنـات ومبادئهـا دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لهذا أصيل في الحكمة عريق ".

وهكذا فالحوادث التي يسردها التاريخ ليست هي مادته، وليست حقيقته، إنها الجزئيات التي يتكون منها، وهي أفعال البشر، أمـا حقيقتـه فهـي المقـولات الكليـة، المستخلصة من خلال تلك الجزئيات، بتركيبها، وإدراك العلاقات بينهـا، ومـا هـذه المقولات إلا جوهـر البشـر، وطبيعتهـم، أي الحقيقـة الـتي عـبر عنهـا ابـن خلـدون بالحكمة.

الغاية من التاريخ

ولكن ماالغاية من التاريخ؟ ولماذا بذلت كل تلك الجهود، والـتي مـاتزال تبـذل، في سبيل تسجيل الماضي وحفظه؟ لقـد أكـد ابـن الأثـير (٥٥٥-٦٣٠هـ) أن من فوائد التواريخ " أن الملوك ومن إليهم الأمر والنهـي، إذا وقفـوا علـى مـا فيهـا مـن سيرة أهل الجور والعدوان، ونظروا إلى ما أعقبت من سوء الذكر، وخـراب البـلاد وهلاك العباد، استقبحوها وأعرضوا عنها، وإذا رأوا سيرة الولاة العادلين وحسنها، ومـا يتبعهـم مـن الذكـر الجميـل بعـد ذهـابهم، وأن بلادهـم وممـالكهم عمـرت، استحسنوا ذلك ورغبوا فيه وثابروا عليه، ومنها ما يحصـل للإنسـان مـن التجـارب

والمعرفة بالحوادث، فإنه لا يحدث أمر إلا تقدم هو أو نظيره، فيزداد بذلك عقلاً، ويصبح لأن يقتدى به أهلاً " .

وتبدو غاية التاريخ عند ابن الأثير بدائية ومباشرة، وعلى قدر كبير من الفجاجة، وتتلخص في العظة والاعتبار، بمعرفة أخطاء الماضين لاجتنابها، وتبدو بعيدة كل البعد عن الواقع، فالملوك والقادة والساسة من أكثر الناس اهتماماً بالتاريخ، ولكنهم مع ذلك من أقلهم اعتباراً به، واستفادة منه. وإنه من الصعب بعد ذلك الحصول على حلول من التاريخ جاهزة، لمشكلات حاضرة، لها نظائر في القديم، لأن التاريخ لايعيد نفسه.

ولقد رأى أرثر مارفيك، المؤرخ الإنكليزي المعاصر، أن التاريخ "يسد حاجة المجتمع إلى معرفة نفسه، ورغبته في أن يفهم علاقته بالماضي، وعلاقته بالمجتمعات الأخرى وثقافتها، فهو شاعري، أو عاطفي، فكل فرد تقريباً يضم في كيانه تطلعاً مركباً في طبعه وشعوراً بالعجب من أمر الماضي ".

وبذلك فالتاريخ عند أرثر مارفيك مجرد تعبير عن نزوع المرء نحو الماضي، ورغبته في الشعور بأن هناك أناساً عاشوا قبله، وآخرين سيعيشون بعده، يحس من خلالهم جميعاً بمعنى الانتماء والاستمرار، فيضمن لنفسه البقاء، مثلما يضمن لها أن تعيش زمنين، الماضي والحاضر، وهي غاية لا تنكر، ولكنها غنائية جداً، ولا تتفق مع ما في مناهج التاريخ من دقة وتمحيص، وبحث عن قوانين كلية، وهي غاية أولية جداً، وبدائية، وتمثل الوجه الجمالي الآخر للغاية النفعية المباشرة عن ابن الأثير.

إن التاريخ مثله مثل غيره من العلوم، هو نشاط ذهني، يسعى الإنسان من خلاله إلى معرفة الحقيقة، بالوقوف على طبيعة الحوادث البشرية، وقوانين سيرها، ليقوى في نفسه الإحساس بذاته، والوعي بها، وليحقق معرفة أعمق بالعالم، يستطيع أن يتملكه بها، ليتعامل معه بشكل آخر، أكثر تطوراً، لا يعفيه من الأخطاء، ولكنه يمنحه القدرة على تجاوز ماكان، لبلوغ قدر أكبر من الخير والسعادة، ولو بتطور

نسبي بطيء، لايخلو من نكسات. يؤكد ذلك أن التاريخ لايقف عند سرد الحوادث، وإنما يسعى إلى إدراك العلاقات بينها، والخلوص إلى القوانين التي تحكم سيرها.

ولقد وضّح ابن خلدون هذه الغاية من قبل، فقال: " اعلم أن فن التاريخ فن عزيز المذهب، جم الفوائد، شريف الغاية، إذ هو يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم، في أخلاقهم، والأنبياء في سيرهم، والملوك في دولهم، وسياستهم، حتى تتم فائدة الاقتداء لمن يرومه، في أحوال الدين والدنيا، فهو يحتاج إلى مآخذ متعددة، ومعارف متنوعة، وحسن نظر، وتثبت، يفضيان بصاحبهما إلى الحق، وينكبان به المزلات والمغالط ".

وبذلك فإن غاية التاريخ- كما زادها يعقوب بوركهارت توضيحاً- هي فهم الحياة الإنسانية، بالتعرف على العناصر الثابتة المتكررة، وراء الملامح الكثيرة المتغيرة، في حياة الإنسان، لأن مثل هذه العناصر هي التي تستطيع أن تثير صدى مدوياً في عقل الإنسان ومشاعره.

طبيعة التاريخ

إن التاريخ في تقديمه صورة ما للماضي، لايسعى إلى التنبؤ بالمستقبل، وإنما يسعى إلى تفسير الماضي. وبما أن التجارب الإنسانية ذات ترابط، يتضمن بعضها بعضاً، ويفسره، في كل موحد، فإن أي فهم للماضي يمكن من خلاله استشراف آفاق المستقبل، لأن ذلك الفهم ينطلق في حقيقته من الواقع، الذي هو في علاقات متبادلة مع الماضي والمستقبل.

إن الوعي التاريخي يربط بقوة بين الماضي والحاضر، ليساعد الإنسان على الإحساس بمكانه في تيار الحضارة، وشعوره بالموقف الذي يجب أن يتخذه من الماضي، وبالدور الذي يجب أن يؤديه في الحاضر، في تخطيط للمستقبل، مدركاً

خلال ذلك كله درجة التطور في الحضارة الإنسانية، غير منخلع عن جذوره، أو مبتعد عن واقعه، ليتمكن من إدراك مسؤوليته نحو المستقبل.

ولهذا يلجأ الناس إلى التاريخ في الأوقات العصيبة، التي يمرون فيها بتحول كبير، ليقرؤوا فيه الماضي، ويفيدوا منه، فكلما ازداد الوعي بالحاضر، ازداد الاهتمام بالماضي، الذي هو خلفية الحاضر. ولهذا لم تكن الحاجة إلى التاريخ فحسب، بل إلى إعادة كتابته، باستمرار، لأن المؤرخ ينظر إلى الماضي من خلال واقعه، ويفهم مشكلاته من خلال فهمه لمشكلات واقعه، وما دام الواقع في تغير، فإن النظرة إلى الماضي في تغير، أي إن إعادة كتابته باستمرار ضرورة لابد منها، ومن ثم فقد قيل:"إن التاريخ حوار بين الماضي والحاضر".

وهنا تثار مشكلات كثيرة، فإذا كان التاريخ رؤية معاصرة للماضي، فما هي درجة دقته وأمانته في رصد الماضي، وتسجيل حوادثه، وما الطريق إلى هذه الدقة والأمانة؟ وإذا كان التاريخ يسعى إلى مساعدة الإنسان على فهم الإنسان، بصياغة قوانين كلية، فما هي قدرته على وضع هذه القوانين؟ وتأكيد صدقها؟ وبشكل آخر: هل يمكن للتاريخ أن يصف بأمانة، ويعلل بدقة؟! أي هل يستطيع الإجابة عن هذين السؤالين: كيف حدث؟ ولماذا حدث؟!

ومرجع تلك المشكلات، والخلاف في حلها، إلى الحقيقة التي يبحث عنها الإنسان في التاريخ، وهي غايته وبدايته وسبيله، مثلما هي كذلك بالنسبة إلى كل علم، أو فن. فما هي الحقيقة التاريخية؟ وهل يمكن الوصول إليها؟ وكيف يمكن ذلك؟!

الحقيقة التاريخية

إن الحقيقة العلمية تكشف بالمشاهدة والتجربة، وذلك بملاحظة الظاهرة، ووصفها، بموضوعية، وتعليلها، بدقة، والخلوص منها إلى نتيجة، أو نظرية، يمكن إثباتها، والبرهنة عليها، بإعادة الظاهرة، بالتجربة في المختبر. أما الحقيقة التاريخية،

فتكشف بالرواية والتخيل، وذلك بسماع الخبر، أو قراءته في نص، أو نقش، ثم تخيله، وهو خبر عن حدث مضى، وانقطع، لايمكن أن يعاد، وهو حدث فرد، جزئي، لايتكرر، ومهما كانت ملكة التخيل قوية، فلا يمكنها أن تستحضر الحدث من خلال الخبر كما وقع فعلاً، وحتى لو أتيح للمؤرخ معاينة الحدث، لكان إدراكه له بعيداً عن الدقة الموضوعية التي يدرك بها العالم الظاهرة، لأن المؤرخ متأثر أبداً بانفعاله، فهو يرى الحدث، أو يسمع الخبر، فيدركه من خلال ذاته، وحين يفسره ينطلق من قيمه الشخصية، متأثراً بعصره، ولا يمكن أن يكون محايداً، أو موضوعياً، ألبتة، وحين يخلص إلى قانون أو فرضية، لايمكنه أن يبرهن على شيء من ذلك بالتجربة، وعماده التخيل، والافتراض،وليستالأدلة أو البراهين الثابتة القاطعة إذ لاشيء من هذا في الحوادث الإنسانية الفردية، غير المتكررة.

ولهذا كله ينكر بعض الفلاسفة أن يكون التاريخ علماً، ويرون أنه يجب أن يقتصر على سرد الحوادث، من غير أن يحاول تعليلها والخلوص منها إلى قوانين، بل يرون أن التاريخ لايصلح لأن يكون غير مادة للقصص والكتابات الأدبية المسلية. ولكن مايقدمونه من حجج قوامه المقارنة بين الحقيقة العلمية والحقيقة التاريخية، وهي مقارنة غير منطقية، من أساسها، ذلك لأن الحقيقة التاريخية غير الحقيقة العلمية. فالحقيقة التاريخية تدور حول الإنسان، وهو لايشبه في شيء الحادثة الفيزيائية، أو الكيميائية، التي تدور حولها الحقيقة العلمية، وهذه تخضع للسبب والنتيجة خضوعاً حتمياً، وهي بسيطة سهلة التحليل والتفكيك، في حين أن الإنسان في طبيعته، أكثر تعقيداً، ولا سيما حين يلاحظ أن المقصود به ليس الإنسان الفرد، وإنما المجتمع، الذي هو علاقات جدلية متطورة بين جماعة من الناس، تعيش مع بعضها، ولا يمكن أن تخضع مشكلاتها ومتغيرات حياتها لسبب واحد، بل لايمكن أن تخضع لمنطقية السبب العلمي وحتميته.

وفي ضوء ذلك فلا بد من الإقرار بناحيتين، الأولى الذاتية في التأريخ، والثانية السببية. إن المؤرخ، حتى حين يشاهد الحادثة، ويصفها فإنما يمارس في شهادته عملية فرز وانتقاء، ينطلق فيها من ذاته، متأثراً بأهوائه ونزعاته وثقافته، ومشكلات عصره، وقضاياه. ولم ترد قط شهادتان متطابقتان لحادث واحد. وعلى الرغم من ذلك فإنه لابد من ملاحظة أن الحادثة التاريخية لامعنى لها، ولا وجود، في الحقيقة، من غير شهادة المؤرخ لها. وإذن فالحادثة التاريخية وذاتية المؤرخ جزء واحد لايمكن الفصل بينهما. والشهادة هنا قد تكون خبراً أو نقشاً أو نصاً أو رواية، وعلى ذلك وحتى حين يعتمد التاريخ على النصوص والوثائق والنقوش والمذكرات لايستطيع أن يتخلص من الذاتية.

أما السببية في التاريخ فهي في الحقيقة احتمالية، ولا علاقة لها بمنطق السبب والنتيجة ولا صلة لها بالضرورة الرياضية، ذلك أن وراء كل حادثة تاريخية أسباباً كثيرة، لاسبباً واحداً، وثمة أسباب تبدو أحياناً تافهة، في حين تظهر النتائج ضخمة عظيمة، وهي بعد معقدة، مترابطة، متداخلة، بعضها يقود إلى بعض، وما كلمة سبب في التاريخ إلا مجاز لغوي لوصف تركيبة متشابكة من الأسباب، ولكن هذا كله لايعني ألبتة أن حوادث التاريخ لاتخضع لشيء من المعقولية، وإنما يعني أن حياة الإنسان بما فيها من غنى وتنوع لايمكن أن تخضع لمنطق العقل الأرسطي، بحدوده المنطقية الضيقة المحدودة، ولا بد في كل الأحوال من السعي لإدراك شيء من علل الحوادث، التي تخضع لنظام كلي، أكبر من حدود العلة والسبب، ذلك أن لدى الإنسان إمكانات يستطيع استخدامها، وليس لديه، كما لدى الطبيعة، ضرورات حتمية.

وفي الحقيقة لايمكن للتاريخ أن يكون محواً للذات، أو تقليصاً لأبعاد المجتمع، فهو تعبير عن وعي للإنسان، وإدراك له، والإنسان في معرفته للإنسان لاينطلق إلا من ذاته، وكل دعوة إلى إلغاء الذات، في معرفة الإنسان، إنما هي دعوة إلى محو الذات،

التي لايمكن لها أن تُمحى إلا أمام الحقائق الطبيعية، كما أن المجتمع في غناه، وتعدد فعالياته وتداخلها، أكبرِ من أن يقلص في حدود ضيقة، أو يختصر في رموز مكثفة، ومثل هذه العمليات لايمكنها أن تساعد على فهم الإنسان، كما لايمكنها أن تغني تجربته، وما الغاية من التاريخ إلا تنمية وعي الإنسان بنفسه، وإدراكه للمجتمع، وحين يتخلى عن الذاتية، وعن السببية، فإنه يفقد دوره الصحيح.

ولم يتوقف المؤرخون، ولا سيما فلاسفتهم، عند البحث في قوانين التاريخ، وتفسيره، بل كانوا يسعون دائماً إلى تعليل الظواهر، وكشف أسبابها، ويحاولون دائماً الوقوف على خط سير التاريخ، ومعرفة القوى التي تعمل في دفعه وتحريكه. وما يميزهم في بحثهم، وفي مؤلفاتهم، أن أي كشف تاريخي جديد، لاينسخ ماقبله، كما تفعل النظريات العلمية، وإنما يحافظ كل كشف على تأثيره ووجوده. وهذا مايقود إلى تراكم التراث التاريخي وتضخمه، وهو مايميزه بالمعاصرة، أيضاً، فالمؤرخ بانطلاقه من ذاته، إنما ينطلق من عصره، وهو إذ يهتم بقضية ماضية، فإنما يهتم بما لها من صدى في عصره، أو تأثير. ولعل من أقدم تلك القوانين التي وقف عليها المؤرخون، بل أولها، هي ماوضعه ابن خلدون من مراحل لعمر الحضارة، تمر بها، من تأسيس، ونماء، وضعف، وانهيار، وملاحظة تأثير البيئة الجغرافية في مسير الأحداث، واعتبار العصبية القبلية أساساً لنشوء الحضارة.

وتلك القوانين– أو الفرضيات– سواء عند ابن خلدون، أم عند غيره ممن تلوه، هي مجرد تعميمات، أو تفسيرات أولية، لايمكن أن يكون لها ماللقوانين العلمية من ثبات وضرورة وحتمية، بسبب طبيعة الحقيقة التاريخية، وتميزها من الحقيقة العلمية. وعلى الرغم من ذلك فهي قوانين أو نتائج ضرورية، ومن غيرها يبدو التاريخ مجرد سرد لأحداث لا روح فيها، ولا جدوى منها، ولا يمكن من غير تلك القوانين أن يكون التاريخ علماً، لذلك حرص المؤرخون، ولا سيما فلاسفتهم دائماً، على تعليل الحوادث، والخلوص منها إلى تعميمات كلية، لأن التاريخ ليس معرفة

للقشرة الخارجية للأحداث، وإنما هو غوص عميق على حقيقة الذات الإنسانية المختبئة وراء تلك القشرة.

مسيرة التاريخ

ولقد تكونت خلال القرون نظريات عدة في تحديد مسيرة التاريخ، صاغها جملة من الفلاسفة والمؤرخين وعلماء الاجتماع، وكانت نتيجة للظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية التي نشأت فيها، ولقد شهد القرن التاسع عشر اهتماماً خاصاً بالتاريخ، حتى سمي "قرن التاريخ" وإذا كانت قد برزت فيه بعض النظريات الجديدة في تفسير التاريخ، كالتفسير المادي، فإن نظريات أخرى قديمة، قد بلغت فيه ذروتها من النضج والاكتمال، كالتفسير البطولي.

ولقد رأى كثير من المؤرخين أن التاريخ يسير في خط صاعد، يحقق فيه الإنسان نمواً مطرداً خلال كفاحه، نحو الأفضل، وزاد الفلاسفة هذه النظرة دقة حين أكدوا أن الإنسانية لاتسير في خط مستقيم، وإنما في خط دائري صاعد كالطريق الذي يلف صاعداً حول جبل، وعلى هذا فالتاريخ لايكرر نفسه، وما يبدو من تكرار هو في الحقيقة نظرة من أعلى تسمح برؤية أفق أوسع وأغنى، وخلال تلك الدورات تمضي الإنسانية نحو الخير والعدل، على الرغم مما يعترضها من نكسات.

ولكن فلاسفة آخرين رأوا أن التاريخ يسير في دورات منتهية، كل دورة فيها مستقلة عن الأخرى، ومعزولة عنها، فالحضارات تنشأ وتقوى ثم تنهار، ولكل حضارة سماتها الخاصة المتميزة، ولكنها تنتهي جميعاً إلى الدمار والهلاك.

ومن أصحاب النظرة الأولى فيكو (١٦٨٨-١٧٤٤) وديفيد هيوم (١٧١١-١٧٧٦) وتورغو (١٧٢٧-١٧٨١) ومونتسكيو (١٦٨٩-١٧٥٥) وكانت (١٧٢٤-١٨٠٤) وهردر (١٧٤٤-١٨٣١) وهيغل (١٧٧٠-١٨٣١) وأوغست كونت (١٧٩٨-١٨٥٧) وكارل ماركس (١٨١٧-١٨٨٣).

ومن أصحاب النظرة الثانية (شبنجلر) (١٨٨٠-١٩٣٩) وأرنولد توينبي (١٨٨٩- ١٩٧٥).

أما المؤرخ العربي ابن خلدون (٧٣٢- ٨٠٨هـ ١٣٣٢-١٤٠٦م) فقد صنفه بعض الدارسين في أصحاب النظرة الثانية، ولكنه في الحقيقة من أصحاب النظرة الأولى.

والفرق بين النظرتين كامن في أن الفريق الأول- والذي يمكن أن يوصف بالمتفائل- يرى أن العالم يخضع لنظام كلي شامل، يسير به نحو الأفضل، في حين أن الفريق الثاني-والذي يمكن أن يوصف بالمتشائم- يرى أن العالم مجرد وجود عبثي لاغاية له ولا حقيقة ولا معنى ولا نظام. ولقد أعطى هردر (١٧٤٤-١٨٣١) صيغة ناضجة لاتجاه الفريق الأول فقال: " إن الطبيعة الإنسانية في سيرها نحو الأعلى تهدف إلى توحيد الجنس البشري، وللإسراع في تحقيق هذا الهدف، وضع ا لله مصيرنا في أيدينا، وتدريجياً نحن نتعلم كيف نبني ونهدم ونبني، ولكن قدرتنا على البناءهي أكبرمن قدرتنا علىالانزلاق والهدم، فمن خلال تخبط الأجزاء أو أخطائها نحن نتحرك نحو الكمال المطلق للكل".

وعلى الرغم من اتفاق أصحاب هذه النظرة على سير التاريخ في مراحل تحقق فيها الإنسانية تقدماً مطرداً نحو الأفضل، فإن لكل منهم رأيه في تحديد المراحل، أو تسميتها، وتكفي الإشارة هنا إلى رأي كل من فيكو وماركس. أما فيكو فيرى أن الإنسانية قد مرت في ثلاثة عصور، هي العصر الإلهي، أو الأسطوري، وتمثلها العصور القديمة، وتتميز بسيادة الأهواء في مجال الفكر، وسيادة الحكم الديني، التيئوقراطي، في حقل السياسة، والعصر البطولي، أو عصر القوة، وتمثله القرون الوسطى، وتتميز بسيادة الخيال في العقلية الجماعية، والأرستقراطية في السيادة السياسية، والعصر الإنساني، أو عصر الحضارة الحرة، ويبدأ بالعصر العلمي،

ويتميز بالمعرفة الموضوعية، في العقلية الجماعية، وبظهور الديموقراطية، في مجال السياسة.

أما ماركس فيقول بتطور المجتمع الإنساني من مجتمع المشاعية البدائية والملكية الجماعية إلى مجتمع الإقطاعية بالملكية الفردية والرق، إلى مجتمع البرجوازية وسيطرة رأس المال، إلى مجتمع الاشتراكية والوحدة الأممية.

وأصحاب النظرة الثانية متفقون على ظهور حضارات تمر بأدوار تشبه أدوار الحياة لدى الإنسان، من نشأة ونمو وقوة وضعف وانهيار، فكل حضارة تنهض وتقوى وتزدهر، وتحقق قدراً من التقدم، ولكنها ماتلبث، لأسباب مختلفة، أن تضعف وتنهار وتسقط، من غير أن تشترك الحضارات في تحقيق شيء من التقدم الإنساني العام المطرد، فالتاريخ يكرر نفسه، وبعضه يعيد بعضه، ولقد طوّر أرنولد توينبي ١٨٨٩-١٩٧٥ هذه النظرية وأكد أن التاريخ يخضع لسلسلة مستمرة من التحدي والاستجابة، تعمل في نهوض الحضارات وسقوطها، فالحضارة تنهض بوجود تحديات تستثير طاقات المجتمع، وتفرض عليه استجابة تدفعه إلى ارتقاء فكري وروحي، وثمة قلة من القادة أو أصحاب الرأي هي التي تقود هذه الاستجابة، حتى إذا فقدت قدرتها على الاستجابة للتحديات ومضت تحكم بالقهر، قادت إلى تفكك المجتمع، وظهور جماعة من الساخطين والمتمردين، وعندئذ تضعف الحضارة وتنهار، وتشكل جماعة الساخطين والمتمردين نواة لقلة جديدة تقود المجتمع إلى النهوض ثانية، وهكذا دواليك، ولقد دعيت نظريته بنظرية التحدي والاستجابةCHALLENGE AND RESPONSE .

العامل المؤثر في التاريخ

وكان تحديد العامل المحرك للتاريخ جزءاً لايتجزأ من فلسفة التاريخ، وكان للفلاسفة والمؤرخين فهمهم الخاص لذلك العامل، وقد تعددت فيه آراؤهم واختلفت، وتنوعت، على مرّ العصور. ومن أبرز تلك الآراء وأقدمها التفسير

البطولي للتاريخ، ويعتبر الرجال العظماء صانعي التاريخ، وما التاريخ إلا سجل حياتهم، من ملوك وقادة وفاتحين، حفلت حياتهم بالحوادث الكبيرة، التي غيرت خارطة العالم، ولقد أكد هيرودوت أبو التاريخ (٤٨٤- ٤٢٥ ق.م) في مقدمة كتابه أنه دوَّن التاريخ حتى لايطمس الزمن أعمال الرجال العظام، كما أكد ذلك من بعده توكيديدس (٤٦٥-٤٠١ ق.م). ولقد عمد بلوتارك المؤرخ الروماني (١٢٥-٤٦ ق.م) في كتابه "حياة العظماء" إلى تمجيد الرجال الذين صنعوا التاريخ. ولقد كان توماس كارليل (١٧٩٥-١٨٨٥) أكبر مؤرخ في القرن التاسع عشر طور نظرية التفسير البطولي في كتابه "الأبطال" الذي أكد فيه أن التاريخ هو تاريخ من ظهر في الدنيا من عظماء.

والتفسير الثاني هو التفسير الجغرافي ويزعم أصحابه أن للطبيعة والبيئة الجغرافية والمناخ أثرها جميعاً في سير الحوادث، وأول من أشار إلى ذلك هيبو قراط أبو الطب، الذي زعم أن اليونان أكثر الشعوب رقياً، لأنهم يقطنون في إقليم ذي مناخ متوسط، ولقد أشار ابن خلدون إلى شيء من ذلك، ولكنه لم يعتمده أساساً، ولم يلق هذا التفسير صيغته النظرية إلا عند مونتسكيو (١٦٨٩-١٧٥٥) ثم طوره الفيلسوف الألماني هردر (١٧٤٤- ١٨٣٠) وفي القرن العشرين ربط الباحث الأمريكي هونتكتون (١٨٧٦-١٩٤٧) ظهور الحضارات بالبيئة الجغرافية، وبها علل غياب الحضارات عن بعض البيئات.

والتفسير الثالث هو التفسير المثالي، وصاحبه هيغل (١٧٧٠-١٨٣١) الفيلسوف الألماني الذي يرى أن الفكر هو أساس كل موجود، وأن الفكر هو جوهر التاريخ، لأن كل شيء جرى في التاريخ إنما جرى وفق نظام فكري عام شامل، يسير في تقدم مستمر، نحو الأفضل. وليس ثمة احتمال أو مصادفة، وإنما هناك إرادة عقلية مخططة، تقف وراء الأحداث. ولقد نصر هذا الرأي كروتشه الذي دعا إلى البحث عن التاريخ في النشاطات الفكرية لدى الرجال العباقرة الذين

قدموا للبشرية مبدعات في العلم والفلسفة والفن ليساعدوا الإنسان على تملك العالم والسيطرة عليه، إن التاريخ عنده هو قصة العقل البشري.

والتفسير الرابع هو التفسير الديني ويرى أصحابه أن التاريخ يسير بإرادة الله ومشيئته، فهو يسير الحوادث، ويدفعها في اتجاه، نحو الخلاص، وتحقيق العدالة، وقد مثل هذا التفسير القديس أوغسطين (٣٥٤- ٤٣٠) في كتابه "مدينة الله" وقد أكد أن التاريخ يسير نحو هدف كبير وضعه الله لإنقاذ البشرية وتخليصها من محنها، ولقد تأثر به فولتير وهردر وهيغل، وإن كان لكل منهم فهمه الخاص، وعلى الرغم من إيمان المؤرخين العرب بأن كل شيء يحدث بأمر الله وإرادته، فقد كانوا يدركون ماوراء الأحداث من أسباب مباشرة، جغرافية أحياناً، واقتصادية أحياناً أخرى، وغير ذلك من أسباب مختلفة، تقع جميعاً ضمن الإطار العام الذي هو إرادة الله ومشيئته.

والتفسير الخامس هو التفسير المادي للتاريخ، ويسعى أصحابه إلى البحث عن أسباب الحوادث في الاقتصاد وزعيم هذا المذهب كارل ماركس (١٨١٨- ١٨٨٣) فقد طور ماسبقه من محاولات في فهم التاريخ على أساس مادي، وانتهى إلى القول بأن العامل الأول الذي يحدد مسير التاريخ هو الاقتصاد، وبشكل أدق الثروة التي تسعى طبقات المجتمع إلى تملكها، بتملك وسائل الإنتاج، ويكون الصراع بين هذه الطبقات هو المحرك لأحداث التاريخ، وقد أكد أن طريقة الإنتاج، أي الأوضاع الاقتصادية، هي التي تحدد شكل النظام السياسي والفكري والاقتصادي والاجتماعي للجماعة البشرية، كما أكد أن التاريخ يخضع لقوانين حتمية، محركها الأول الاقتصاد، يمكن البحث فيها، والوصول إليها، لحل مشكلات المجتمع.

وثمة مذاهب أخرى في تفسير التاريخ، واتجاهات متعددة في كتابته، ولكن أكثر مؤرخي القرن العشرين يسعون إلى تكوين نظرة عامة، لاتتعصب، ولا تتقيد باتجاه، في فهم التاريخ وكتابته، وهم يميلون أيضاً إلى التاريخ العالمي العام.

*

ولعل في تلك الإشارات السريعة إلى اهتمام الإنسان بالماضي، على مر العصور اهتماماً قوياً، عميقاً، متنوع الاتجاهات، مختلف المذاهب، مايؤكد أهمية الماضي بالنسبة إلى الإنسان، الذي كان يرجع إليه في أكثر اللحظات إحساساً بحاضره، مما يؤكد وحدة التجربة الإنسانية، واستمرار الماضي في الحاضر، وتأثير كل منهما في الآخر. فما كانت رجعة الإنسان إلى الماضي، إلا محاولة جديدة لفهمه، ولفهم الحاضر معاً، وفي ذلك دلالة على أن التاريخ ليس يعني الاهتمام بالحوادث التي مضت، وإنما بما وراءها من دوافع وثوابت، أي بالإنسان الذي تمثل الحوادث صورة لتجربته، وما كان التاريخ إلا دراسة لهذه التجربة، وفهماً لها، وتحليلاً، وشرحاً، واستخلاصاً لقوانينها، لكي يخدم بذلك كله الإنسان، ويساعده على معرفة ذاته، ومجتمعه، معرفة أدق وأعمق، بشكل مستمر، متجدد، معرفة تعينه على تملك هذا العالم، والتعامل معه، بشكل أفضل، لحل مشكلاته، وقضاياه، وتحقيق مستوى من العيش أجدر بالإنسان.

المصـــادر

١- حسين محمد عواد، " صناعة التاريخ"، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الأول، المجلد الخامس، ١٩٧٤

٢- ابن خلدون، عبدالرحمن، المقدمة، القاهرة، ١٩٣٠

٣- الدوري، عبدالعزيز، بحث في نشأة علم التاريخ عند العرب، بيروت، ١٩٦٠

٤- روز نتال، فرانز، علم التاريخ عند المسلمين، تر، الدكتور صالح أحمد العلي، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٣

٥- رستم، أسد، مصطلح التاريخ، بيروت، ١٩٥٩
٦- الصباغ، د. ليلى، دراسة منهجية البحث التاريخي، جامعة دمشق، دمشق، ١٩٧٨-١٩٧٩
٧- الطالبي، محمد، "التاريخ ومشاكل اليوم والغد"، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الأول، المجلد الخامس، ١٩٧٤
٨- كاسيرر، أرنست، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، تر. الدكتور إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت، ١٩٦١
٩- لوبون، غوستاف، فلسفة التاريخ، تر. عادل زعيتر، القاهرة، ١٩٥٤
١٠- مؤنس، حسين، " التاريخ والمؤرخون "، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الأول، المجلد الخامس، ١٩٧٤
١١- هرنشو، فارج، علم التاريخ، تر. عبدالحميد العبادي، القاهرة، ١٩٣٧
١٢- وولش، و. هـ، مدخل لفلسفة التاريخ، تر. أحمد حمدي محمود، القاهرة، ١٩٦٢

الحكاية الشعبية

الحكاية الشعبية هي أحدوثة يسردها راوية في جماعة من المتلقين، وهو يحفظها مشافهة عن راوية آخر، ولكنه يؤديها بلغته، غير متقيد بألفاظ الحكاية، وإن كان يتقيد بشخصياتها وحوادثها، ومجمل بنائها العام.

وغالباً ماترويها العجائز لأحفادهن، في ليالي الشتاء الطويلة، قبل الذهاب إلى النوم، وقد يرويها غير العجائز، في مواقف تقتضيها، للعظة والاعتبار وضرب المثل، ولكن الحكاية لاتسرد على الأغلب إلا ليلاً، في جو يتم التهيؤ له، فالجدة تقعد على حشيّة، ويقعد الأولاد أمامها، في استعداد للتلقي.

وتلقى الحكاية بلغة خاصة متميزة، ليست لغة الحديث العادي، مما يمنحها قدرة على الإيحاء والتأثير، وغالباً مايكون الإلقاء مصحوباً بتلوين صوتي، يناسب المواقف والشخصيات، وبإشارات من اليدين والعينين والرأس، فيها قدر من التمثيل والتقليد.

ويتم التلقي بإصغاء حاد، قد يتخلله الضحك، أو الفزع، كما يقتضي الموقف، ولكن في تقدير واحترام، وتصديق واندهاش، ومن غير مقاطعة.

وغالباً ماتسبق الحكاية بمدخل، يدعى "الدهليز"، وهو حكاية قصيرة جداً، ذات فكرة هزلية، سخيفة ضاحكة، يلقى بلغة محفوظة، مسجوعة، أو منظومة، ولا علاقة له بالحكاية التي تلقى بعده.

ومن أمثلة ذلك، الدهليز التالي:" طلعت والدنيا دغشة، لأعلق للتبن جحشة، لقيت على غفلة قدامي، الحيط ينقب الحرامي، لاحني ولحته، من عزمي وقعت تحته، شوفوا رقبتي، ماأحمرها، من الكف اللي سلخته ".

*

ولكل حكاية اسم، هو عنوانها، ويستمد من عنصر بارز فيها، من الشخصيات أو الحوادث، وهو اسم ثابت، قليلاً مايتغير، وبعض العنوانات تطلق على عدة حكايات، مثل حكاية "الأخوات الثلاث".

وتبدأ الحكاية ببداية ثابتة محفوظة، مثل: "كان ياما كان، ياقديم يازمان، نحكي إلا ننام، إلا نصلي على محمد بدر التمام، كان في قديم الزمان....".

وكثيراً مايتم في الحكاية القطع، بالوقوف في موضع من الحكاية، والعودة إلى الوراء، لسرد حديث عن شخصية، أو حادثة، يدّعي الراوي أنه نسي سردها، بقوله: "فاتني أن أحكي لكم..." وإن كان يعمد إلى مثل ذلك، على الأغلب، لأن الحكاية مبنية على القطع، الذي يمكن أن يصطلح عليه في الحكاية الشعبية بالفَوْت.

وقد يخلط الراوية حكاية بحكاية، فيضع نهاية حكاية ما، موضع حكايته التي يرويها، أو قد تقترب الحكاية من نهايتها، فيشعر بحاجة المتلقين إلى سماع المزيد، فيصل حكاية بحكاية، وغالباً مايتنبه المستمعون إلى ذلك، فيقال عن الراوية عندئذ بأنه قد "وصل الحبل بالحبل".

وأحياناً يبتسر الراوية الحكاية، فيقفز سريعاً إلى نهايتها، لأنه يجد لدى المتلقين مايحمله على مثل ذلك الابتسار، من ملل أو نعاس.

وأحياناً أخرى يشرك الراوية المتلقين في حوادث الحكاية، وشخصياتها، فيخرج عن السرد، ويفاجئ المتلقين، فيشبه أحدهم بإحدى الشخصيات، أو يدخله في الحكاية، ويعطيه دوراً فيها، على سبيل المزاح.

وتختتم الحكاية بخاتمة محفوظة ثابتة، مثل قول الراوية: "توتة توتة، خلصت الحدوتة" ثم يلتفت إلى المتلقين فيسألهم:" مليحة إلا مفلوتة ؟! " أي" هل الحكاية جيدة أم هل هي سيئة ؟!"، فيجاب بقول المتلقين:" مليحة، يسلم تمك"، أي "جيدة، حفظ الله فمك".

*

والحكاية تقدم قصة ذات بداية ونهاية، متكاملة، وتمتاز بالتماسك، وقوة الحبك والبناء وهي تعتمد على حوادث كبيرة فاصلة، وغالباً ماتكون غريبة ونادرة، وهي حوادث كثيرة وكبيرة، وليس فيها شيء من الوقوف على الحوادث الصغيرة والتفصيلات، أو شيء من الاهتمام بالمواقف النفسية والانفعالات.

والحكاية تمتد طويلاً في الزمان، وتشغل حيزاً كبيراً في المكان، فتتغير فيها المواضع، وتتبدل العهود، ولا تنتهي الحوادث حتى يستقر كل شيء، وتتحقق الاحتمالات والتوقعات كافة، وينال كل ذي حق حقه، بما يرضي الجميع، ولذلك غالباً ماتكون النهاية هي الموت، بعد السعادة والاستقرار، فيقال في الختام عن شخصيات الحكاية:" وعاشوا في ثبات ونبات، وأنجبوا البنين والبنات، حتى أتاهم هادم الملذات، ومفرق الجماعات، فنقلهم من وسيع القصور، إلى ضيق القبور، فسبحان الحي الذي لايموت".

وعلى الأغلب لايحدد الزمان، ولا المكان، فالزمان هو "قديم الزمان، وسالف العصر والأوان"، والمكان هو "بلد من بلاد الله الواسعة"، وقد يحددان تحديداً عاماً، كبغداد، مثلاً، أيام هرون الرشيد، وقد يشبهان بالزمن الحاضر، وبالمدينة التي تلقى فيها الحكاية، على سبيل التقريب والتوضيح، أو ضرب المثل.

ويتم تجاوز الأبعاد الزمانية والمكانية في سرعة كبيرة، ومن غير مبالاة بالعقبات والصعاب، فالأيام تمر كالظلال، حتى قبل أن تعد، فيقال" عدوا البيض في المقلاة، ولا تعدوا أيام الحبلى"، دلالة على سرعة مرّ الأيام، والبلاد تطوى طيّ البساط، والركبان "تحملهم بلاد، وتحط بهم بلاد"، حتى يبلغوا البلد المقصود.

والشخصيات في الحكاية واضحة محددة، وهي على الأغلب شخصيات نمطية، تتحدد بموقعها في الأسرة، أو بمكانتها في المجتمع، كالأب والابن والزوج والكنّة والحماة، أو كالملك والوزير والتاجر والسياف والخادم والفقير، ولا توصف الشخصيات، ولا تحدد ملامحها الجسمانية أو النفسية، إلا إذا كان فيها عيب، من

عور أو عرج أو قصر، مثلاً، أو بخل أو جبن أو خبل، وغالباً مايكتفي بصفة واحدة، تتحدد بها الشخصية.

وعادة ماتوجد شخصية محورية، أو شخصيتان، وتوجد من حولها شخصيات ثانوية كثيرة، وإذا كانت الشخصيات الثانوية ثابتة ومسطحة، فإن أغلب الشخصيات المحورية نامية ومتطورة.

وتقدم الحكايات أنواعاً كثيرة من الشخصيات، في غنى وتنوع كبيرين، فهي تقدم الأب المغرور والأم العطوف، وزوجة الأب الظالمة، والابنة الوفية، والأخت المشفقة والأخ الغادر، والزوجة اللعوب، والصديق الوفي، والجار الغني، والكنة التي تكيد لحماتها، والحماة التي تبغض كنتها، كما تقدم الملك الجائر الظلوم، والسلطان العادل الحكيم، والوزير الذكي الماكر، والنديم الوفي المخلص، وابن الملك الذي يهوى ابنة الوزير، وبنت الملك التي يهواها شحاذ فقير.

وهي تقدم تلك الشخصيات، وغيرها، في توازن وانسجام غريبين، هو توازن الحياة وانسجامها، على الرغم مما يبدو فيها، في الظاهر، من تعدد وتناقض واختلاف.

ويلاحظ أن الحكايات تقدم غالباً الشخصيات القلقة المضطربة، ولكنها تنتهي إلى الخلاص مما هي فيه، والتحول إلى الأفضل.

ومن ذلك حكاية الملك المغرور، الذي سأل بناته الثلاث أن تصف كل واحدة منهن حبها له، فتملقت اثنتان منهن غروره، فرضي عنهما، وزوّجهما من وزيرين من وزرائه، وأبت الثالثة أن تتملقه فغضب عليها، وزوجها من فقير، يعمل وقاداً في حمام، فصبرت على الفقر والذل والهوان، ثم ساعدتها الجن، فاغتنت هي وزوجها، وابتنت قصراً ودعت إليها والدها، فتعرف إليها، ورجع عما كان فيه من غرور.

وتقدم الحكايات الشعبية شخصيات غير بشرية كثيرة، ذات دور فريد ومتميز، وغالباً ماتكون وفية للإنسان، مخلصة له، تساعده على الخلاص، حين لايجد المساعدة عند البشر.

ومن تلك الشخصيات السمكة التي تقدم الرزق الوفير للصياد، على شرط أن يطلقها من الشبكة، ويعيدها إلى البحر، والأفعى التي تقدم العون والخير لمن يعينها ويساعدها، والطائر الذي يقدم نفسه للإنسان، كي يذبحه ويصنع من دمه وريشه ولحمه مرهماً يشفي الجراح.

كما تقدم الحكايات الشعبية شخصيات بشرية مسخت بفعل السحر وحولت إلى حيوان أو نبات أو جماد، ولا تنتهي الحكاية، حتى يعود المسخ إلى ماكان عليه، في وضع أكرم من قبل، وأفضل ولكن بعد معاناة.

ومن تلك الشخصيات ابن السلطان الذي مسخ طائراً أو حصاناً، والأخ الذي مسخ غزالاً، والأخت التي مسخت هرة، والأخوة الذين مسخوا شجرات، وأهل البلد الذين مسخوا حجارة.

كما تقدم الحكايات الشعبية شخصيات أخرى غريبة، كالغول والعفريت والمارد والجني، وأكثرها يخدم الإنسان، ويساعده.

وتعتمد الحكايات الشعبية على كثير من الأدوات والوسائل التي تحدث في الحكاية تغيراً، تقوم عليه نهايتها، من ذلك كرة الخيطان التي تتدحرج فتدل من يتبعها على موضع يطلبه، وعود الثقاب الذي يَحضر باشتعاله جني، يخدم مَنْ أشعله، والخاتم الذي يوضع في صحن الطعام، فيتعرف بوساطته الأب إلى ابنته، أو الحبيب إلى حبيبته، بعد فرقة طويلة وغياب.

ومثل تلك الأدوات والوسائل، وغيرها من الجزئيات الثابتة، تتكرر في كثير من الحكايات، تكراراً غريباً، فيه كثير من الإقناع، والإدهاش، على الرغم من تكراره، وهو مايمنح الحكايات جميعاً، وحدة متماسكة، وطابعاً خاصاً، هو إحدى ميزاتها.

وتظهر في الحكايات جمل وتعابير جاهزة محفوظة، هي كالمرتكزات، يستعين بها الراوية في السرد، وأغلبها جمل وصفية، تصلح في مواضع مختلفة، منها وصف الأرض المنقطعة بالجملة التالية: " أرض لاطير فيها يطير، ولا وحش فيها يسير".

وتتضمن كثير من الحكايات أمثلة وحكماً ومواعظ ومواويل، وبعضها بني خاصة على تلك المواد، وبعضها الآخر يحشد منها حشداً هائلاً.

*

ويمكن تمييز أنواع كثيرة في الحكايات الشعبية، بحسب موضوعها، أو طولها، أو بنائها، أو غايتها، كالحكايات الدينية، وحكايات الجن والعفاريت، وحكايات السحر والخوارق، وحكايات الانتقاد الاجتماعي، وحكايات الحيوان، وحكايات العظة والاعتبار، وحكايات الفكاهة والتندر، وكالحكايات الطويلة، والحكايات القصيرة، والحكايات القصيرة جداً، وكالحكايات ذات القصة الواحدة، وهي كثيرة، والحكايات ذات القصتين، أو الأكثر من ذلك، متداخلة، أو متفرعة، أو متلاحقة وكالحكايات الخاصة بالأطفال، وحكايات الكبار.

وهي أنواع كثيرة، بعضها يتداخل في بعض، وكثير من الحكايات يمكن تصنيفها في أكثر من نوع، ولذلك يبدو التصنيف أمراً لايخلو من تعسف.

والحكايات عامة شائقة، ليس للأطفال فحسب، بل للكبار أيضاً، وحكايات الصغار نفسها تعبر عن الكبار، وتتضمن تجاربهم، وتحمل خلاصة خبرتهم.

ومن الحكايات الخاصة بالأطفال، والتي تعبر عن أحاسيس الكبار وانفعالاتهم حكاية "أنف القاضي"، وهي تتحدث عن بنت صغيرة، عثرت بفلس صغير، فاشترت به دبساً، وضعته في صحنها الصغير، ثم زارتها الذبابة، تطلب منها أن تعيرها غربالاً، فدلتها على موضعه في مطبخها الصغير، وما كان من الذبابة إلا أن لعقت الدبس، حين رأته في الصحن، وتركت في موضعه القذر، وشكت البنت الصغيرة أمرها إلى القاضي، فسخر منها، لصغرها، وصغر بيتها وأدواتها، ثم قال

لها: "حيثما رأيت الذبابة، فاقتليها، إذا استطعت"، وحطت ذبابة على أنف القاضي، فخلعت البنت الصغيرة نعلها، وضربت به الذبابة.

ولئن دلت الحكاية على شيء فهي تدل على إحساس الضعيف بضعفه، وعدم توقعه من القضاء أن ينصفه، وأن ليس له إلا أن ينتصف لنفسه بنفسه، وقد تم التعبير عن الإحساس بالضعف بالرمز إليه بالصغر في الجسم والمسكن والأدوات.

*

وكثير من الحكايات تعبر عن قضايا في الواقع يعاني منها الفقراء والمحرومون، وتحمل توقهم إلى العدل والحرية والرخاء، ولكن لايتحقق لهم ذلك في الحكاية إلا بالمعجزات والخوارق، مما يدل على إحساسهم باستحالة الوصول إلى العدل والحرية والرخاء في الواقع، وهو مايجعل للحكاية دوراً في خلاصهم مما هم فيه من ضيق ومعاناة، فكأن الحكاية حلم، يتحقق فيه مالا يمكن أن يتحقق في الواقع، والحكاية بذلك تخفف من الإحساس بالظلم والقهر، ولا تنمّي شيئاً من ذلك الإحساس، ولا تشير إلى شيء من محاولة الرفض والتغيير، وأكثر الحكايات تقوم على موقف سلبي، عماده الصبر والانتظار، والتعلق بالآمال والأحلام، والتي تتحقق أخيراً من غير كدح ولا عناء، ولا سعي إلى التغيير، وإنما بالمصادفة، والمعجزات.

ومن الحكايات التي تمثل ذلك حكاية (عمود الذهب) وهي تتحدث عن امرأة تلح على زوجها الفقير أن يشتري لها الحلي والأساور والعقود الذهبية، كي تتحلى بها، كما تتحلى زوجات الأغنياء، ويعدها الزوج عدة مرات أن يشتري لها ماتريد، ولكنه لايفي بوعده، لأنه لايستطيع، لفقره، ثم يعدها أن يشتري بدلاً من ذلك داراً، ويتحقق الوعد، إذ تعرض في السوق دار تسكنها الجن، ويمكن من يريد شراءها أن يسكنها سبعة أيام، ليجربها، ويقرر بعد ذلك، شراءها، أو تركها، وينقل الزوج الفقير زوجته وأولاده إلى تلك الدار، وتنعم الزوجة برحابة الدار، وجمالها، وبما فيها من أثاث ورياش وفراش، وفي نهاية الأيام السبعة، يدعوها الزوج

إلى العودة إلى الدار القديمة، ولكن الزوجة تدعوه إلى كنز في الدار، تمكنت بجرأتها ورباطة جأشها من هزيمة الجني الذي يرصده فأصبح الكنز ملكها، وتحققت لها الأحلام كلها.

وتعبر الحكايات عامة عن فلسفة بسيطة، لاتعقيد فيها،ولا عمق، هي فهم الإنسان للحياة فهماً أولياً، في أثناء بحثه عن التلاؤم مع الواقع، ورغبته في تحقيق الراحة والاستقرار، وهي فلسفة توسطية، عمادها اعتبار الفضيلة وسطاً بين رذيلتين، مع ميل إلى القبول والرضى والمصالحة، والاقتناع بالبساطة والكفاف، وهي فلسفة لاتخلو من ذكاء وتألق، وتمتاز بالبساطة، والقدرة على التأثير.

*

ولا يعرف واضع الحكاية الأول كما لايعرف راويها الأول، إذ إنها لاتلقى شيئاً من التوثيق في الرواة، وإذا ماذُكِرَ أحد منهم، فغالباً مايذكر الراوية الأخير، الذي هو أحد أفراد الأسرة، ولا سيما الجدة.

وتحمل بعض الحكايات طابع بيئتها وملامحها، فمن الممكن أن يلاحظ في بعض الحكايات، مثلاً، البحر والبحارة والسفن، وفي حكايات أخرى الأسواق والتجار والبضائع، مما يوحي بإمكان نسبة حكاية ما إلى بيئة ما، ولكن لايمكن في الواقع الجزم بتلك النسبة، كما لايمكن تخصيص نوع من الحكايات ببيئة ما، فالحكايات سريعة الانتشار، سهلة التناقل.

وكثيراً ماتروى حكاية في بلد ما، وتشبهها شبهاً كبيراً حكاية أخرى، تروى في بلد آخر، وبين البلدين بعد كبير، واختلاف في اللغة والثقافة، وقد يفسر ذلك التشابه بوحدة التجربة الإنسانية.

ومن ذلك حكاية الملك المغرور التي تمت الإشارة إليها من قبل، فهي تشبه شبهاً كبيراً مسرحية (الملك لير) لمؤلفها (وليم شكسبير)، وهي مبنية على حكاية شعبية.

ومن ذلك أيضاً حكاية رواها الأخوان (غريم) تتحدث عن امرأة عاقر، كانت تعيش هانئة مع زوجها، وتمنت ذات يوم أن ترزق ولداً، ولو كان بطول الإصبع الواحدة، ورزقت بمثل ذلك الولد، وأخذ يعمل مع والده في الحقل، وهو بذلك الطول، وذات يوم اشتراه من والده -عنوة- رجلان شريران، ولكن الولد هرب منهما، وضاع في سنابل القمح، ورعته بقرة، وصار في جوفها، ثم ذبحت البقرة، وألقيت أحشاؤها على المزابل، والتهم ذئب الأحشاء، والولد في داخلها، فأخذ يحدث الذئب عن بيت المؤونة، في مسكن أبويه، ويغريه بدخوله، وطمع الذئب، فدخل بيت المؤونة، وتناول كثيراً من الطعام، حتى أصبح لايستطيع الحركة، وعندئذ أخذ الولد ينادي أبويه، وهو في بطن الذئب، فحضر الأبوان، فقتلا الذئب، وخلصا الولد.

وتشبهها حكاية عربية تتحدث عن امرأة عاقر، تمنت الأمنية نفسها، في ظروف مشابهة، ورزقت بمثل ذلك الولد، وأخذ يعمل مع والده في الحقل، وذات يوم كان والده يحرث فيه الحقل، وهو يسير إلى جانبه، انقلب عليه التراب الذي يشقه سنّ المحراث، ومات تحته.

إن الحكاية الشعبية تسعى دائماً إلى تحقيق الشمول الكلي، بالتعبير عن جوهر التجربة الإنسانية، منطلقة من الخاص إلى العام، غير متخلية عن تفرد التجربة، مستعينة إلى ذلك بالحدث الكبير الفاصل، وبالشخصية النمطية المحددة، وبالفكرة الواضحة، وبالتعبير العفوي البسيط، مما يتيح لها سهولة السيرورة والانتقال، فإذا هي تعبير عن تجربة عامة شائعة شاملة، تحمل وجدان الجماعة، وتمثل روحها، وأحاسيسها وانفعالاتها، وإذا كل رواية لها هي تعبير فرديّ جديد، يكسب الحكاية وهج الانفعال، وحدة الشعور، وقوة التعبير.

إن الحكاية الشعبية تفي وفاء كبيراً بحاجة الإنسان إلى التعبير عن نفسه، بحكاية تجربته، ومنحها شكلاً فنياً، ذا استقلال يعادل التجربة، ويوازنها، ويحمل إمكانات إقناع الآخرين، والتأثير فيهم.

*

وتبدو الحكاية الشعبية مرتبطة بأشكال التعبير الشفوي في المجتمع، وقد أخذت مثل تلك الأشكال تفقد مكانتها في العصر الحديث، بسبب انتشار أشكال تعبير جديدة، تعتمد الكلمة المكتوبة، والصورة المتحركة، وتمثلها الصحف ووسائل الإعلام، التي أخذت تحل محل أشكال التعبير الشفوي.

ولكن على الرغم من ذلك كله تظل الحكاية الشعبية محتفظة بإمكانات كبيرة، تساعد على التعبير عن الوجدان الجماعي، تحمل هموم الناس، وتزودهم بخبرات وتجارب وثقافات، تمس وجدان الفرد، وتنتمي إلى ذاته، وترتبط بها، لتمنحه الإحساس بالانتماء إلى الجماعة، والانسجام معها، وهو غاية ماتسعى إليه فنون القول.

ولقد غدت الحكايات الشعبية مادة أولية، تستثمرها كثير من الأشكال والأنواع الأدبية والفنية، تستلهمها، وتبنى عليها، أغنيات ومسرحيات وروايات وتمثيليات وبرامج شتى. والحكايات الشعبية غنية بعد ذلك بما يخدم الباحثين في المجالات الإنسانية والتراثية والأدبية والفنية.

*　*

ولقد جمع المختصون في الغرب، منذ القرن الماضي، من الحكايات الشعبية، مايملأ عشرات المجلدات.

ولم يتنبّه العرب إلى أهمية الحكايات الشعبية، وضرورة حفظها، إلا بعد منتصف هذا القرن، فأخذت تظهر مجموعات تسجل الحكايات الشعبية في أجزاء مختلفة من اقطار الوطن العربي، وإن كانت حركة الجمع ماتزال تسير بطيئة مترددة.

والإشكال الذي يواجهه جامع الحكايات الشعبية في الوطن العربي هو اللهجات المحلية، ويمكن تجاوز مثل ذلك الإشكال بتدوين الحكاية باللغة الفصحى، ولكن من غير إجراء تعديل في بنائها وتركيبها العام، والحفاظ ماأمكن ذلك، على أسلوب الجملة فيها، وهو مايعمد إليه بعض اللذين تصدوا لجمع الحكايات الشعبية.

وإن كثيراً من الحكايات الشعبية متشابهة، بل متماثلة، في أجزاء من أقطار الوطن العربي، وليس فيها إلا اختلاف في جزئيات ثانوية، نتيجة لتقادم الزمان، وتعدد الرواة، وهو مايطرأ على الحكاية الواحدة، في المكان الواحد.

ومثل ذلك التشابه لايرجع إلى تشابه الحكايات الشعبية في مواضع مختلفة من العالم، فحسب، بل يرجع أيضاً إلى وحدة الحكاية الشعبية في الوطن العربي، وهي وحدة يمكن تلمسها في عدد غير قليل من الحكايات الشعبية المتشابهة، على الرغم من قلة ماجمع من حكايات شعبية في الوطن العربي، وحين يتم جمع عدد أكبر من تلك الحكايات يمكن عندئذ تأكيد تلك الوحدة، وتوثيقها، وإبراز سماتها العامة.

وتتضح أهمية الحكاية الشعبية، وهي جزء من التراث الشعبي، حين يذكر المرء محاولات العدو الصهيوني طمس التراث الشعبي في فلسطين، لأن في ذلك التراث برهاناً على أصالة الشعب العربي في فلسطين.

*

١-ومن ذلك كله تتأكد ضرورة تسجيل الحكايات الشعبية، وحفظها، قبل أن تنسى وتندثر، فيضيع بضياعها تراث لايمكن تعويضه، هو التراث الذي يحمل ملامح الشعب، ويعبر عن همومه، ويمثل وجدانه العام.

في التراث العربي

١- صحيفة بشر بن المعتمر

٢- عالم المتنبي الشعري

٣- رسالة الغفران

٤- خيال الظل

صحيفة بِشْر بنِ المُعْتَمِر

يسعى هذا البحث إلى إعادة النظر في نص قديم موضوعه: "الإبداع"، محاولاً الكشف عن طبيعة فهمه للإبداع، وموقفه منه، وأسلوب معالجته لقضاياه، مستعيناً على ذلك ببعض مصطلحات علم النفس المتعلقة بالإبداع لا لإسقاط قيم معاصرة على نص قديم وإنما لإنصاف نص تنبه النقاد القدامى إلى مافيه من قيم الإبداع وقضاياه، على حين اقتصر المعاصرون على الجانب البلاغي في فهمه، ولتأكيد نمو الجهد النقدي وتطوره في تقدم مستمر .

ويتألف البحث من قسمين يتم في الأول منهما ربط درس الإبداع بازدهار العلوم والتقدم الحضاري ، ثم التعريف بالنص وصاحبه ، ووضعهما في سياقهما التاريخي، ثم توثيق النص، وتوضيح ما حظي به من اهتمام في الدراسات القديمة والحديثة. وتتم في القسم الثاني دراسة النص بكشف فهمه للإبداع وإظهار تصوّره لعوامله وأوقاته ومنازله، ومقارنته بعد ذلك بغيره من النصوص ،ثم تقويمه ، وتسويغ العودة إليه في النقد المعاصر.

القسم الأول

تعريف النص وتوثيقه

١ - دراسة الإبداع والنقد الأدبي :

إذا كانت دراسة الإبداع قد أصبحت في العصر الحديث مبحثاً من مباحث فلسفة الفن وعلم الجمال، ثم كاد ينفرد بالبحث فيها علم النفس، وعلم الاجتماع، لتصبح بعيدة عن اهتمام النقد الأدبي ونظرية الأدب، فقد كانت تلك الدراسة تمتلك منذ القديم ما يؤهلها لمثل هذا الوضع ، إذ لم يتصدّ لها من النقاد ،

إلا مَنْ كان واسع الثقافة، متنوع أشكال المعرفة، ذا اهتمام بالفلسفة والمنطق، واطلاع على علوم عصره ، ولعل في أفلاطون خير مثل لذلك.

إن دراسة الإبداع أشد تعقيداً من النقد الأدبي، وأكثر منه صعوبة، وهي خطوة تالية له، فيها من العمق والنفاذ أكثر مما فيه. فالنقد إذا ماحاول تجاوز التحليل والتفسير والتقويم والحكم، فإنه لايصل إلى أبعد من ربط النص بمجتمعه أو مبدعه، أو مقارنته بغيره، ووضعه في سياقه من تاريخ الأدب، أما دراسة الإبداع فإنها تتجاوز ذلك كله إلى النظر في العملية التي أنتجت النص، بما في تلك العملية من أبعاد نفسية واجتماعية وتاريخية وثقافية، وهي تسعى إلى تكوين رؤية شاملة، تكشف قوانين عملية الإبداع، وشروطها، ودوافعها، ومستوياتها، ودرجاتها، من أجل التحكم بها، والتدريب عليها، والإعداد لها.

إن في دراسة الإبداع من العقل والمعرفة أكثر مما فيها من الذوق والإحساس، وإن كانت لاتخلو منهما، فهي تقترب من العلم أكثر مما يقترب منه النقد الأدبي، وهي تحتاج إلى أنماط من المعرفة العلمية، أكثر مما يحتاج النقد الأدبي، وإن كانت لاتنتفي عنه مثل هذه الحاجة.

ولذلك ترتبط دراسة الإبداع بتفتح الثقافة، وازدهار الآداب، ونضج العلوم، وهذا كله لايتحقق إلا في مرحلة من مراحل التقدم الحضاري، على حين لايرتبط الإبداع نفسه بهذا، ولا يتوقف عليه.

٢- بشر بن المعتمر وصحيفته:

ومن شواهد ذلك في التراث العربي صحيفة مختصرة، لمفكر وأديب عالج فيها قضايا الإبداع، فكشف طبيعته، وحدد شروطه، وصنفه في أنواع، ممثلاً عصره، ومعبراً عما تحقق فيه من تقدم حضاري.

وصاحب الصحيفة هو بِشْرُ بنُ المُعْتَمِر[1] المتوفّى عام ٢١٠هـ ٨٦٨م، رأس المعتزلة في بغداد، وزعيم نزعة دعيت فيما بعد "البِشْرية" نسبة إليه، وعمادها آراؤه

الخاصة في الاعتزال، من أبرزها قوله بتوالد الأفعال بعضها من بعض، وإجلاله العقل، بل تقديسه، تألق نجمه في عهد الرشيد، وكان له اتصال بالبرامكة، لما يجمعه بهم من تشيّع، برع في الجدال، وامتاز بقوة الحجة، وكثرة الرواية للشعر، وهو من فصحاء المتكلمين وبلغائهم، كان ينظم الشعر في الأغراض التعليمية والفكرية، وقد ذكر ابن النديم في "الفهرست" أنه نقل كثيراً من الكتب إلى الشعر، ولكن لم يحفظ الدهر منها شيئاً، كان يجيد المخمس والمزدوج، وقد روي أنّ إحدى مزدوجاته بلغت أربعين ألف بيت، رد فيها على خصوم المعتزلة، وله قصيدتان ذكر فيهما الحيوان والوحش والطير، وأشار إلى طباعها، واستخلص العظات والعبر، ثم أكد فضل العقل ومكانته، وقد رواهما الجاحظ في كتابه "الحيوان"، جاعلاً إحداهما مفتتح أحد فصول الكتاب، ويبدو أنه كان معجباً به، مُقِرّاً بعلمه.

٣- مكانة الصحيفة عند الدارسين:

ولا يمكن الادعاء بأن صحيفة بشر مجهولة، أو القول إن أحداً لم يُقَدِّرْها، بل إن الأمر على النقيض من ذلك، فقد تناقلها من بعد الجاحظ البلغاء والنقاد، ورووها في مصنفاتهم، وتناولوها بالنقد والدرس، سواء من القدماء أو المعاصرين.

ولكن على الرغم مما حظيت به الصحيفة من اهتمام في الماضي والحاضر، فإن معالجتها قضايا الإبداع لم تُوَفَّ حقها من البحث، بل لم يتنبه إلى هذا الجانب فيها غير قلة، وكانت غالباً ماتُعَدّ في البلاغة فقط.

أ- الجاحظ وصحيفة بشر:

والجاحظ هو الذي روى صحيفة بشر في كتابه "البيان والتبيين"، وعنه نقلت، فقد رواها في باب "ذكر ناس من البلغاء والخطباء والأبيناء والفقهاء"[٢]، وهو يذكر في هذا الباب ناساً من البلغاء، ويوضح دلائل البلاغة عندهم، ثم يورد آراء كثيرة في البلاغة وتعريفها وتفسيرها، ثم يذكر صحيفة بشر بن المعتمر، وهذا الباب نفسه تال لباب سابق في "البلاغة"[٣]، يورد فيه تعريف الفارسي والرومي

والهندي للبلاغة، ثم يورد تعريف رجال آخرين، ثم يورد صحيفة مترجمة عن الهندية في البلاغة[٤]، ولذلك كله بدت صحيفة بشر كأنها في البلاغة فحسب.

والذي ساعد على تأكيد ذلك، أن الجاحظ أتبع صحيفة بشر بكلام لبشر نفسه في البلاغة، يتعلق بالموازنة بين أقدار المعاني وأقدار المستمعين، وتقسيم الكلام على أقدار المقامات والحالات، وقد توهم كثيرون، فأتبعوا هذا الكلام بالصحيفة، وعدوه جزءاً منها، ومنهم الدكتور شوقي ضيف، على الرغم من تنبيه الجاحظ إلى الموضع الذي انتهت فيه الصحيفة، بقوله: " فهذا هذا"، وتوضيحه الموضع الذي بدأ فيه رواية كلام جديد لبشر بقوله: و "قال"، وعلى الرغم أيضاً مما بين الصحيفة وقول بشر بعدها من اختلاف واضح في الأسلوب، فبشر في الصحيفة يتوجه بالخطاب إلى المستمع، وهو في القول الذي بعدها يتحدث عن "المتكلم وما ينبغي" مستخدماً ضمير الغائب المفرد، وكلام بشر الذي يرويه الجاحظ عقب الصحيفة هو قوله:

" ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات. فإن كان الخطيب متكلماً تجنب ألفاظ المتكلمين، كما أنه إنْ عبر عن شيء من صناعة الكلام واصفاً أو مجيباً أو سائلاً، كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين، إذ كانوا لتلك العبارات أفهم، وإلى تلك الألفاظ أميل، وإليها أحنّ وبها أشغف، ولأن كبار المتكلمين ورؤوساء النظارين كانوا فوق أكثر الخطباء، وأبلغ من كثير من البلغاء، وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية مالم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا في ذلك سلفاً لكل خلف، وقدوة لكل تابع ".

ومما لاشك فيه أن صلة هذا الكلام بالبلاغة واضحة وكبيرة، ولكن صلته بمعظم الصحيفة وجملتها ليست كذلك، وهذا ماسوف يتضح فيما بعد.

ب- أحمد أمين والدكتور شوقي ضيف، وصحيفة بشر:

وفي العصر الحديث عدّ أحمد أمين، في كتابه "النقد الأدبي" (١٩٥٢)، صحيفة بشر في البلاغة والنقد معاً، وجعلها من أقوم ماكتب فيهما"، ثم قال: "وربما كان كل ماكتب المسلمون في النقد والبلاغة مؤسساً عليها"، ويبدو أنه يشك في نسبتها إلى بشر، إذ يقول: " ينسب الجاحظ لبشر بن المعتمر صحيفة في البلاغة والنقد"، وهو يورد نصها كاملاً، ويلحق بها كلام بشر الذي جعله الجاحظ في عقب الصحيفة، ولكنه لايدرسها بعد ذلك(٥).

ولقد تأثر الدكتور شوقي ضيف في كتابه "النقد" (١٩٥٤)، بأحمد أمين، فشك في نسبة الصحيفة إلى بشر، ثم عدّها في البلاغة فحسب، ورأى أن ماتتضمنه من دعوة إلى مطابقة الكلام لمقتضى الحال ليس إلا فكرة مستمدة من "أفلاطون في بعض محاوراته" وهي التي "فصل الحديث فيها أرسطاليس في كتابه "الخطابة"، ويرجّح أن المتكلمين لم يقرؤوا تلك الفكرة "مباشرة في آثار يونانية مترجمة، وإنما سمعوها من المسيحيين والسريان الذين كانوا يجادلونهم، وربما أتتهم من طريق الفرس المتأثرين بالثقافة اليونانية" (٦).

ومن المؤسف أن ينكر الدكتور ضيف على بشر إمكان قوله بمطابقة الكلام لمقتضى الحال، ثم ينسب هذا القول إلى تأثر بشر بأفلاطون، من غير دليل.

ويبدو أن الدكتور ضيف قد استوثق فيما بعد من نسبة الصحيفة إلى بشر، فرواها كاملة في كتابه "البلاغة تطور وتاريخ" (١٩٦٥)، وقد أكد أن الجاحظ رواها "تامة غير منقوصة"، وعدّها "خير ماأثر عن المعتزلة في البلاغة"(٧)، واستمر في قوله بتأثرها بالثقافة اليونانية، فقد رأى أن بشراً "يرسم في دقة الفكرة اليونانية التي تدعو إلى الملاءمة بين الكلام وأحوال السامعين ونفسياتهم"(٨).

ويتعرض الدكتور ضيف مرة أخرى لبشر بن المعتمر في الجزء الثالث من كتابه: "تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأول" (١٩٦٦) فيشيد بصحيفته، ويعدها في البلاغة، ويرى أنها "تجعله واضع أصولها الأولى في صورتها الدقيقة"[٩].

ويلاحظ أن الدكتور ضيف في كتابه "النقد"[١٠] ينسب إلى الجاحظ الكلام الذي ألحقه الجاحظ نفسه بصحيفة بشر، على حين يعده في كتابه "البلاغة تطور وتاريخ"[١١] جزءاً من صحيفة بشر نفسها.

ج- الدكتور إحسان عباس وصحيفة بشر:

وفي الاتجاه نفسه، وهو فهم صحيفة بشر على أساس بلاغي، يقف الدكتور إحسان عباس في كتابه "تاريخ النقد الأدبي عند العرب" (١٩٧١)، على الرغم من حرصه على تبين أسس النقد فيها، لأنه يختصر مافيها من نقد بفكرة التناسب بين المعاني والمستمعين، ويعدها مدار البلاغة، كما يردّها إلى مفهوم البلاغة في الصحيفة الهندية، ثم يرى أن حرص المعتزلة على الجدل الكلامي دفعهم إلى استبانة المقاييس البلاغية والنقدية، وهي عندهم سواء، و" هذا كان بعض علماء المعتزلة معلمي بلاغة، كما كان سفسطائيو يونان"، ثم يقرر أنه "على هذا النحو يجب أن نفهم دور بشر بن المعتمر وغاية صحيفته"[١٢].

ويتضح من تلخيصه الأسس النقدية في صحيفة بشر بفكرة مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ومن إحالته إلى الصحيفة في "البيان والتبيين"، من خلال الحاشية ذات الرقم /٣/ في الصفحة ذات الرقم /٦٧/ أنه يعد الكلام الذي رواه الجاحظ لبشر بعد الصحيفة، جزءاً من الصحيفة نفسها.

وبذلك يقتصر الدكتور إحسان عباس على الجانب البلاغي في فهم الصحيفة، معتمداً على ماألحق بها من قول لبشر في البلاغة، وما ورد فيها من القول بمطابقة الكلام لمقتضى الحال، رادّاً إلى هذه الفكرة وحدها جلّ ماجاء فيها من أسس نقدية، وجاعلاً هذه الفكرة نفسها ممثلة لمفهوم البلاغة عند المعتزلة.

ولا يمكن أن يعدّ الجاحظ في الواقع مسؤولاً عن الاقتصار على الجانب البلاغي في فهم الصحيفة عند الباحثين المعاصرين، لأن البلاغة عند الجاحظ لم تكن تعني ماتعنيه اليوم من ضيق الدلالة على البلاغة، بمعنى البيان والمعاني والبديع، كما لم تكن تعني، كما هو معتقد، فكرة مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فحسب، بل كانت تحمل دلالات أوسع يمكن تلمسها من خلال ماأورده الجاحظ نفسه من تعريفات لها كثيرة، فقد كانت تشير في معظمها إلى القدرة على التبليغ بمعنى التوصيل، وما يساعد على ذلك من قدرات، كالإيجاز والفصاحة وقوة الحجة ورواية الأشعار ومطابقة المقال لمقتضى الحال.

وبهذا المعنى يعد مصطلح البلاغة شاملاً لأمور كثيرة، يمكن أن يكون النقد نفسه من جملتها، ولذلك أورد الجاحظ الصحيفة في سياق حديثه عن البلاغة.

ويؤكد ذلك كله أن القدماء لم يقتصروا مثلما اقتصر المعاصرون على فهم جانب البلاغة في الصحيفة، بالمعنى الضيق لمصطلح البلاغة، بل تنبه القدماء إلى مافي الصحيفة من معالجة لقضايا الإبداع، وفهموها على هذا النحو، ويوضح ذلك طبيعة استخدامهم لها، ونوع السياق الذي كانوا يعرضونها من خلاله.

د- أبو هلال العسكري وصحيفة بشر:

لقد أورد أبو هلال العسكري (المتوفى عام ٣٩٥هـ) في كتابه "الصناعتين" نص الصحيفة كاملة [١٣]، وكان ذلك في الباب الثالث، وعنوانه: "في معرفة صنعة الكلام وترتيب الألفاظ"، وفي الفصل الأول منه، وعنوانه: "في كيفية نظم الكلام".

ولئن دل ذلك على شيء، إنما يدل على تنبهه إلى مافي الصحيفة مما يتعلق بعنوان الفصل الذي روى فيه الصحيفة، وعنوان الباب الذي يندرج فيه الفصل.

والأمر لايقف بعد ذلك عند الاستدلال فحسب، بل يتجاوزه إلى مضمون الفصل نفسه، والعسكري يفتتحه بكلام له، يتعلق بالإبداع، أو صنعة الكلام،

يستفيد فيه من صحيفة بشر، ويقلده، ولكنه لايجاريه، ولا يستطيع بلوغ شأوه، ويتضح ذلك كله في قول العسكري:

" إذا أردت أن تصنع كلاماً فأخطر معانيه ببالك، وتنوق له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر منك، ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك تطلبها، واعمله مادمت في شباب نشاطك، فإذا غشيك الفتور، وتخونك الملال فأمسك، فإنّ الكثير مع الملال قليل، والنفيس مع الضجر خسيس، والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء بعد شيء، فتجد حاجتك من الري، وتنال أربك من المنفعة، فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها، وقلّ عنك غناؤها. وينبغي أن تجري مع الكلام معارضة، فإذا مررت بلفظ حسن أخذت برقبته، أو معنى بديع تعلّقت بذيله، وتحذّر أن يسبقك فإنه إن سبقك تعبت في تتبعه، وتعبت في تطلبه، ولعلك لاتلحقه على طول الطلب، ومواصلة الدأب"(١٤).

ويورد العسكري بعد ذلك صحيفة بشر، كما رواها الجاحظ، ولكن مع قليل من الاختلاف في بعض الألفاظ، وترتيب بعض المقاطع.

ويلاحظ أن العسكري يدخل في الصحيفة كلام بشر في البلاغة والذي كان الجاحظ قد ذكره عقب الصحيفة، ولكن بعد أن يغير في روايته، ويحوّر فيه، فيجعله في صيغة الخطاب للمستمع، ليتسق والصحيفة.

ولا يظن أن ذلك راجع إلى أن العسكري وقف على نسخة أخرى من صحيفة بشر، فيها مثل ذلك التعديل والاختلاف في الألفاظ وترتيب المقاطع، لأن العسكري لم يشر إلى شيء من ذلك. وربما كان من فعل النسّاخ بعد العسكري.

هـ- ابن رشيق القيرواني وصحيفة بشر:

ويروي ابن رشيق القيرواني (المتوفى عام ٤٥٦هـ) صحيفة بشر بن المعتمر في كتابه "العمدة" (١٥)، وهو يوردها كما رواها الجاحظ، من غير اختلاف في الألفاظ، ولا تعديل في ترتيب المقاطع، عدا بضع كلمات يتضح أن الخلاف فيها من صنع

النسّاخ أو بسبب التحقيق، وهو لايضيف إليها الكلام الذي يرويه الجاحظ لبشر في البلاغة عقب روايته الصحيفة.

وفي رواية ابن رشيق للصحيفة مايرجّح انتهاءها عند الموضع الذي تمّت الإشارة إلى انتهائها عنده، على الرغم من تأخر القيرواني عن العسكري، وبعده عنه في المكان، لأن رواية القيرواني تكاد تكون مطابقة لرواية الجاحظ.

والقيرواني بعد ذلك يروي الصحيفة في "باب عمل الشعر وشحذ القريحة له" [٦]، وهو يذكر قبل روايتها أموراً كثيرة تتعلق بما يعرض للشاعر من حالات يعزّ فيها قول الشعر، وما يحاوله من وسائل لاستدعائه، كخلوة ذي الرمة بذكر الأحباب، وطواف كثير عزة في الرياض المعشبة، وإكراه أبي تمام نفسه عليه حتى يظهر ذلك في شعره، ثم يورد بعد ذلك صحيفة بشر، ويتبعها برأيه في أحسن ماااستعان به شاعر، فيقول: "حسب الشاعر عوناً على صناعته أن يجمع خاطره، بعد أن يخلي قلبه من فضول الأشغال، ويدع الامتلاء من الطعام والشراب، ثم يأخذ فيما يريده"[١٧].

وواضح أن القيرواني قد تنبّه إلى معالجة صحيفة بشر قضايا الإبداع، وأدرك ذلك بجلاء، فوضعها في الباب الذي يمكن أن توضع فيه.

وفي تنبه العسكري والقيرواني إلى مافي صحيفة بشر من القضايا مما يتعلق بصنعة الكلام، مايسوّغ إعادة النظر فيها من خلال هذه الزاوية، ودرسها دراسة جديدة.

٤- مناسبة الصحيفة وطبيعتها:

والجاحظ يقدم للصحيفة بتمهيد يذكر فيه أن بشر بن المعتمر مرّ "بإبراهيم ابن جبلة بن مخرمة السكوني الخطيب، وهو يعلم فتيانهم الخطابة، فوقف بشر، فظن إبراهيم أنه إنما وقف ليستفيد، أو ليكون رجلاً من النظارة، فقال بشر: "اضربوا

عما قال صفحاً، واطووا عنه كشحاً "، ثم دفع إليه صحيفة من تحبيره وتنميقه"(١٨).

وفي التمهيد دلالة على مايمتاز به بشر من رفض للتقاليد الثابتة، وإنكار لطرق التعليم الشائعة، وحرص على تقديم ماهو جديد، وهذا كله يشير إلى عقل حصيف، لايطمئن إلى سكون، بحثاً عن التغيير. وفي التمهيد دلالة أيضاً على جرأة بشر وثقته، فهو يتدخل في مجال يدرك أنه أهل للتدخل فيه، والخوض في أموره، سعياً منه إلى التطوير، وتحقيق معنى الحرية، في القول والفعل، وفي ذلك كله مايشف عما في نفس بشر من حساسية للمشكلات **sensetivity to problems** "وهي من أبرز سمات الشخص المبدع الذي يستطيع رؤية كثير من المشكلات في الموقف الواحد فهو يعي الأخطاء، ونواحي النقص والقصور، ويحس بالمشكلات إحساساً مرهفاً " (١٩).

وفي إشارة الجاحظ إلى أن بشراً قد دفع إلى الفتيان صحيفة من تحبيره وتنميقه، مايدل على أن كلام بشر كان مدوّناً في قرطاس، ولم يلق شفاهاً، ولذلك فهو "صحيفة"، وهي طريقة العلماء الذين يقيدون العلم، حتى يحفظ. وفي هذا مايطمئن إلى أن نص الصحيفة المرويّ في "البيان والتبيين" هو كلام بشر نفسه، كما حبّره في صحيفته ونمقه، لفظاً ومعنى، وليس من تأليف الجاحظ.

ولو أن بشراً ألقى كلامه على الفتيان ارتجالاً، ثم دوّن فيما بعد، لوصف كلامه بأنه خطبة أو إملاء، ولما وصف بأنه صحيفة، ومما يؤكد ذلك ويقوّيه قول القيرواني: "صحيفة كتبها بشر بن المعتمر"(٢٠).

وإلقاء بشر صحيفته على فتيان في حلقة تعليم يدل على ثقته بجدوى التعليم، ووعيه ورسالته فيه، وحرصه على القيام بواجبه نحوه، وهو لايعلم الفتيان أموراً عادية، وإنما يعلمهم أموراً معقدة، تتصل بالإبداع، مما يدل على ثقته بإمكان تعليم الإبداع والتدريب عليه، أو الإرشاد إلى بعض أساليبه ووسائله، وفي هذا

مايدل على امتلاك بشر نظرة علمية موضوعية للإبداع، وهي النظرة التي ستؤكدها الصحيفة نفسها، بما فيها من آراء في الإبـداع، ماكـان مـن الممكـن أن يصـل بشـر إليها، لولا امتلاكه مثل تلك النظرة.

القسم الثاني

دراسة الصحيفة وتحليلها

والصحيفة تتضمن معالجة عامة لبعض قضايا الإبداع، وهي مقسـمة تقسـيماً عقلياً إلى قسمين واضحين، أولهمـا يعنـي فيـه بشـر بوقـت الإبـداع، ويتعـرض فيـه لعوامله، والثاني يعنى فيه بمنازل الإبـداع، ويتعـرض فيـه أيضـاً لأصنـاف المبدعـين، وهو يلجأ إلى التقسيم الواضح المرقوم، والتصنيف التفضيلي.

٥- وقت الإبداع وعوامله:

وأول مايعنى به بشر هو وقت الإبداع، وهو عنده وقت عملي، وليس وقتـاً زمنياً، والقيمة فيه للفعل والإنتاج، وليس لطول الزمن أو قصره، أو كثرة الجهد أو قلته، ولربّ ساعة عمل أعطت أكثر مما يعطي عمل يوم، بل ربما أعطت أفضـل ممـا يعطي.

وهو يستند في تـأكيد ذلـك إلى عوامـل الإبـداع نفسـها، وهـي عنـده ثلاثـة عوامل:

١- النشاط

٢- فراغ البال

٣- إجابة النفس.

فالإبداع لايقوم على قوة الجسم والعقل، واسـتعداد كـل منهمـا، فحسـب، وإنما يقوم على إجابة النفس أيضاً، أي مطاوعتها، وهي التي تساعد على إنجاز أفعال

في ساعة النشاط وفراغ البال أكثر وأفضل مما يمكن إنجازه، في حالة غيابها، ولو بطول الزمن ووفرة الجهد.

وهو لايوضح ذلك من خلال البسط والتفصيل والشرح، وإنما يؤكده تأكيداً من خلال التلقين المباشر، بالوعظ الخطابي، والتعليل التفصيلي، وهذا راجع إلى اعتداده بالعقل، وتقديسه له، ولذلك فهو يتوجه إليه، وإن كان هذا التوجه لايتفق وموقفه التربوي، وهو يلقي الكلام على الفتيان. ويتضح ذلك في قوله:

" خُذْ مِنْ نفسِك ساعة نشاطِك، وفراغ بالك، وإجابتها إياك، فإنَّ قليلَ تلك الساعةِ أكرمُ جوهراً، وأشرفُ حسباً، وأحسَنُ في الأسماعِ، وأحلى في الصدورِ، وأسْلَمُ مِنْ فاحِشِ الخَطاءِ، وأجلَبُ لكلِّ عَيْنٍ وغُرَّةٍ مِنْ لفظٍ شريفٍ ومعنى بديعٍ.

واعلمْ أنّ ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومُك الأطْولُ، بالكَدِّ والمُطَاولة والمجاهدة، وبالتكلُّفِ والمُعَاودة، ومهما أخطأك لمْ يُخْطِئْك أنْ يكونَ مقبولاً قَصْداً، وخفيفاً على اللسانِ سهلاً، وكما خَرَجَ مِنْ يُنبوعِه، ونَجَم مِنْ مَعْدِنِه.

وإيّاك والتوعُّر، فإنَّ التوعّرَ يُسْلِمُكَ إلى التعقيدِ، والتعقيدُ هو الذي يستهلِكُ مَعَانِيَك، ويشينُ ألفاظَك "(٢).

إن إجابة النفس عند بشر خير من "الكد والمطاولة والمجاهدة، والتكلف والمعاودة" ولذلك يفتتح المقطع الأول من صحيفته بالحض على الاستفادة من ساعة النشاط وفراغ البال وإجابة النفس، فيقول: "خذ"، ويختتم المقطع بالتحذير من التوعر، فيقول: " وإياك والتوعر".

وفي إنكار بشر التوعّر والتعقيد وخفضه من قيمة الكد والمطاولة والمجاهدة، ماينبيء بفهمه الإبداع على أساس مما هو نقيض لما ينكره ويخفض منه، وما ذلك الأساس إلا الإجابة، لأن المعاودة والتكلف والكد والمجاهدة تكون مع النشاط وفراغ البال، ولا تكون مع الإجابة.

ولذلك يمكن القول إن العامل الأول عند بشر في الإبداع هو الإجابة.

ومثل هذا الفهم لطبيعة الإبداع من مفكر معتزل يقدس العقل، ويعلي من قيمته، يدل على وعي منه وتبصر، إذ المتوقع ممن يقدس العقل أن يرد الإبداع إلى الكد وطول النظر والمعاودة، لا إلى إجابة النفس.

ولعل في تصور بشر أن عمل ساعة مع الإجابة يعطي أفضل وأكثر مما يعطي عمل يوم مع الكد والمطاولة ولكن من غير إجابة، مايتفق مع مايتصوره علماء النفس المعاصرون للإبداع من عوامل أبرزها مايدعونه الطلاقة fluency ويعنون به " المقدرة على إنتاج أكبر عدد من الأفكار الإبداعية، فالشخص المبدع شخص متفوق من حيث كمية الأفكار التي يقترحها عن موضوع معين في وحدة زمنية ثابتة بالمقارنة بغيره"(٢٢).

ثم يشترط بشر ضرورة الوفاء بحق الغرض، إذا تصدّى له المرء، والقيام به على خير وجه، وحسن الانتقال إليه، وإلباسه لبوسه، وصيانته عما يفسده، كي لاينقلب من بعده إلى حالة هي أسوأ من الحالة التي كان عليها قبل أن يتصدّى لذلك الفرض، لأن سوء حالته قبل تصدّيه له لايعلم به أحد، أما سوء حالته بعده فواضح ومكشوف.

وما قيام المرء بحق الفرض على خير وجه، منتقلاً بذلك من حالة سابقة كان فيها إلى حالة جديدة، إلا دليل قدرته على التوافق مع الحالة الطارئة، وهو مايدعوه علماء النفس مرونة flexibility وهي تعني " درجة السهولة التي يغير بها الشخص موقفاً أو وجهة عقلية معينة "(٢٣). أو "القدرة على تغيير الحالة الذهنية بتغيّر الموقف"(٢٤).

وبذلك يكشف بشر عن عامل جديد في الإبداع هو المرونة، يضيفه إلى العوامل السابقة، وهي النشاط وفراغ البال، وإجابة النفس، وكان الأخير منها أكثر بروزاً عنده وأكثر أهمية.

" ومَنْ أراغَ معنى كريماً، فَلْيَلْتَمِسْ له لفظاً كريماً، فإنَّ حـقَّ المعنـى الشـريفِ اللفظُ الشريفُ، ومِنْ حقِّهما أنْ تصونَهما عما يُفسِـدُهما ويهجِّنُهمـا، وعمّـا تَعُـودُ مِنْ أجْلِهِ أنْ تكونَ أسـوأَ حـالاً منـكَ قبـلَ أن تلتَمِـسْ إظهارَهمـا، وتَرْتَهِـنَ نفسَـك بمُلابَسَتِهما وقضاءِ حقِّهما.

فكُنْ في ثلاثِ منازلَ، فإنَّ أولى الثلاثِ أنْ يكونَ لفظُكَ رشيقاً عَذْباً، وفخْماً سهلاً، ويكونَ معناكَ ظاهراً مكشوفاً، وقريبـاً معروفـاً، إمّا عنـدَ الخاصّـةِ إنْ كنـتَ للخاصّةِ قَصَدْتَ، وإمّا عندَ العامّةِ إنْ كنتَ للعامّةِ أردْتَ.

والمعنى ليس يَشْرُفُ بأنْ يكونَ مِنْ معاني الخاصة، وكذلك ليـس يتّضِـعُ بـأنْ يكونَ مِنْ معاني العامّة، وإنما مَدارُ الشرفِ على الصواب وإحرازِ المنفعةِ، مع موافقةِ الحالِ، وما يجبُ لكلِّ مقامٍ من المقالِ، وكذلكَ اللفظُ العاميُّ والخاصيُّ " (٢٥).

٦- اللفظ والمعنى:

ويبدو من الصعب الاقتصار في فهم مصطلحي اللفظ والمعنـى علـى مـايدلان عليه دلالة أولية من ألفاظ نص ما ومعانيه، سـواء أكـان قصيـدة أو خطبـة، أو غـير ذلك من فنون القول، ولا بد من فهم هذين المصطلحين من سياق الصحيفة كلهـا، وما ترتبط في مجملها العام من معالجة لوقت الإبداع وعوامله، وهو مايفتتح به بشـر صحيفته، كما لابد من فهم باقي المصطلحات الواردة فيها على مثل هذا النحو.

إن بشراً يؤكد أن شرف المعنى واللفظ ليس " بأن يكون من معاني الخاصة " أو ألفاظهم، وإنما هو بتحقيق "الصواب، وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال". وواضح أن الشرف في هذا السياق لايعني قيمة اجتماعيـة أو خلقية، وإنّما يعني قيمة فنية، وهي العلو والسمو والمنزلة الرفيعـة، ودليـل ذلـك أن شرف المعنى كما يقول بشر: " ليس بأن يكون من معاني الخاصة"، "وليـس يتضـع بأن يكون من معاني العامة"، وواضح بعد ذلك أيضاً أن "الصواب" لايعني الدقة في التعبير وإصابة المعنى، فحسب، بل يعني ماهو أوسع مـن ذلـك وأشمـل، ليـدل علـى

صدق التعبير عن التجربة، كما أن "إحراز المنفعة" يتجاوز الدلالة اللغوية الضيقة إلى الدلالة النقدية الواسعة ليشمل في بعض مايشمل الوصول إلى المتلقين والتأثير فيهم، وقياساً على ذلك يمكن القول إن "موافقة الحال" تعني أيضاً مناسبة التعبير للتجربة واختيار الشكل المناسب لها لتحقيق الوحدة، أما "مايجب لكل مقام من مقال" فيدل على مايجب الارتباط به من قضايا طارئة لتلبية حاجات المقام، الذي لايعني المكان فحسب، بل الناس الذين هم فيه، وزمنهم، وما في ذلك كله من مشكلات وموضوعات.

وإذن، شرف المعنى واللفظ، أو المكان الأعلى فيهما، يتأتى من القدرة على صدق التعبير عن التجربة، للتأثير في المتلقين والوصول إليهم، باختيار مايحقق وحدة التعبير، وما يعبر عن روح العصر، ويتّفق وحاجات الناس ومشكلاتهم.

ومن ذلك يمكن القول إن مصطلحي اللفظ والمعنى في صحيفة بشر يتجاوزان في دلالتهما مجموع المعاني الواردة في نص ما، ومجموع كلماته وجمله وتعبيراته، إلى الدلالة على الموقف العام في النص، والرؤية التي يتضمنها، وطبيعة التجربة التي يعبر عنها، والمجال الذي يلقى فيه، وما يتعلق بذلك كله من وسائل التعبير وأشكاله وبنيته ومذاهبه واتجاهاته، وصلة ذلك كله بعصره وعلاقته به.

إن مصطلحي اللفظ والمعنى ليسا إلا صيغة اصطلاحية قديمة، توازي في قيمتها الدلالية والتاريخية والنقدية صيغاً اصطلاحية جديدة. وبُعْدُ الصيغة الاصطلاحية القديمة عن العصر والاستعمال النقدي، يسقط عنها كثيراً من دلالاتها النقدية، ليحتفظ بأبسط دلالاتها المعجمية وأكثرها قرباً، فالقارئ المعاصر يجد في مصطلح "البناء الفني" من الدلالات النقدية أكثر مما يجد في مصطلح "اللفظ"، الذي لايكاد يوحي بغير دلالته اللغوية البحتة. وهذا مايضعف من قيمة نص نقدي قديم في عين قارئ معاصر غير متصل بالتراث، ولذلك يبدو فهم نص قديم على أسس من النقد الحديث أمراً مسوغاً بل ضرورياً، من أجل الكشف عما في التراث

من قيم نقدية، بعضها يعبِّر عن مرحلته التاريخية، ويتصل بها فقط، وبعضها الآخر أكثر عموماً، وأكثر تطوراً، يؤهله لأن يرتبط ببعض القيم المعاصرة.

إن اختلاف الصيغة الاصطلاحية بين القديم والجديد لاينفي أن الصيغة القديمة كانت تحمل لدى أصحابها من الدلالات بعض ماتحمله الصيغة الجديدة، لأن هذه الدلالات قائمة في الأدب كله على مر العصور، ومعظم دلالات المصطلحات الجديدة مستمدة من الأدب القديم، ويضرب لها المثل به.

وإن لدى الأقدمين غالباً من شمول الرؤية، وعموم التفكير، مايؤهلهم للخوض في معظم قضايا الإنسان في عصرهم، بعيداً عن التخصص في مجال محدود، ولذلك تتسم معظم نتائجهم بالشمول، ويتخذ التعبير عنها صيغة العموم، ومن هنا يمكن تفسير بعض مايصلون إليه وفق بعض ماينفذ إليه الدارسون المعاصرون من نتائج، وهي من غير شك أكثر دقة وضبطاً، وأكثر علمية ووضوحاً، ولكن مثل ذلك التفسير لايمكن أن ينكر، ولا سيما في الإنسانيات، وفي مقدمتها الأدب والنقد الأدبي.

٧- البلاغة والتوصيل:

ولذلك يمكن القول إنّ بشراً يلح على قضية التوصيل Communication والتأثير في المتلقين، ودور المبدع فيهم، بما يمتلك لذلك من وسائل، وهو مايوحي به قوله:

" فإنْ أمكنَك أنْ تَبْلُغَ مِنْ بيانِ لسانِك، وبلاغَةِ قلمِكَ، ولُطْفِ مداخِلِكَ، واقتدارِك على نفسِك، إلى أنْ تُفْهِمَ العامَّة معانيَ الخاصة، وتكسُوَها الألفاظَ الواسِطة التي لاتلطُفُ عنِ الدهماء، ولا تجفو عنِ الأكْفَاء، فأنتَ البليغُ التامُّ " (٢٦).

وفي اعتقاد بشر أن بإمكان البليغ إفهام العامة معاني الخاصة، مايدل على تجاوزه القول بجعل الكلام على أقدار المستمعين، أي إنه يخالف بذلك الكلام الذي رواه الجاحظ عنه عقب الصحيفة، ومنه قوله: " ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار

المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات "[٢٧]. وفي هذا مايؤكد ماتقدم من أن الكلام الملحق بالصحيفة ليس جزءاً منها، وإنما هو كلام لبشر قيل في موضع آخر، ومناسبة أخرى.

ولعل بشراً كان لايعني بالكلام الملحق بالصحيفة غير المتكلمين، حتى يحذرهم من استخدام مصطلحات المنطق وعلم الكلام في خطاب العامة، وهو مايؤكده قوله: "فإن كان الخطيب متكلماً تجنب ألفاظ المتكلمين"[٢٨].

ولئن دل ذلك على شيء، إنما يدل على مرونة بشر، وسعة فهمه لمعنى البلاغة، وعدم تقيده بمعنى واحد لها، وعدم تقيده أيضاً بما جاء من معناها في الصحيفة الهندية، ولا سيما مايتعلق بموافقة الكلام لمقتضى الحال، وهو ماتعبر عنه الصحيفة من وصف البليغ بأنه: " لايكلم سيّدَ الأمَةِ بكلام الأمَةِ ولا الملوك بكلام السوقة "[٢٩].

وتأكيدها بعد ذلك أن "مدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم"[٣٠].

٨- منازل الإبداع وأصناف المبدعين:

وبشر لايستند بعد ذلك في تقدير المنزلة الأولى في الإبداع إلى فكرة التوصيل والتبليغ والتأثير فحسب، وإنما يستند أيضاً إلى قيم أخرى أكثر ارتباطاً بعملية الإبداع، وهي العفوية والتلقائية.

إن المنزلة الأولى في الإبداع عند بشر لاتكون إلا في أول النظر وأول التكلف وأول وهلة، ولا تكون إلا بالسماح والمواتاة واللطف، أما مايكون من الإبداع بعد جهد وتكلف ومعاودة، فهو في المنزلة الثانية.

وقد يبدو مثل ذلك الفهم للمنزلتين عند بشر أولياً وساذجاً، ولكنه في الحقيقة دقيق ومتميز، يكشف عن إدراك واضح للعمليات النفسية الكامنة وراء فعل الإبداع، كما يكشف عن استعمال واع للمصطلحات الدالة عليها.

يقول بشر:

" فإنْ كانتِ المَنْزِلَةُ الأولى لاتواتيك ولا تعتريك ولا تَسْمَحُ لك عندَ أولِ نظرك وفي أول تكلفك، وتجد اللفظةَ لم تقعْ موقعَها ولم تصرْ إلى قرارِها وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها، والقافيةَ لم تحلّ في مركزها وفي نصابها، ولم تتصلْ بشِكْلِها، وكانت قَلِقَةً في مكانِها، نافِرةً مِنْ موضعِها، فلا تُكْرِهْها على اغتصاب الأماكِنِ، والنزولِ في غير أوطانها، فإنك إذا لم تتعاطَ قرض الشعر الموزون، ولم تتكلّف اختيار الكلام المنثور، لم يَعِبْك بترْكِ ذلك أحد. فإنْ أنت تكلفتَهما ولم تكنْ حاذقاً مطبوعاً ولا مُحْكِماً لشأنِكَ، بصيراً بما عليك ومالك، عابَك مَنْ أنت أقلّ عيباً منه، ورأى من هو دونك أنه فوقك"(٣١).

وإذن، فالإجابة هي الأساس، وفرق بعد ذلك بين مواتاة تكون عند أول وهلة، وهي المنزلة الأولى، وإجابة تكون بعد معاودة، وهي المنزلة الثانية.

يقول بِشْر:

" فإن ابتليتَ بأن تتكلّف القولَ، وتتعاطى الصنعةَ، ولم تسمحْ لك الطباعُ في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تَعْجَلْ ولا تَضْجَرْ، ودعْهُ بياضَ يومِك، وسوادَ ليلتِك، وعاودْه عند نشاطك وفراغِ بالِك، فإنك لاتَعْدَمُ الإجابةَ والمواتاةَ، إنْ كانت هناك طبيعةٌ، أو جَرَيْتَ من الصناعةِ على عِرْق"(٣٢).

إن المنزلة الثانية في الإبداع ليست مناقضة للمنزلة الأولى، ولا مختلفة عنها اختلافاً كبيراً، إذ لابد لكلتيهما من النشاط وفراغ البال وإجابة النفس، والفرق بينهما قائم في التلقائية والعفوية.

وفي حاجة أصحاب المنزلة الثانية إلى شيء من الراحة وادخار الطاقة لحصول المواتاة وتحقيق الإجابة، مايدل على أن لديهم نقصاً في كمية النشاط وفراغ البال وإجابة النفس، وهذا النقص هو الذي لايمكنهم من الإبداع عند أول وهلة، فيضطرون إلى الراحة، لتجميع القوة، وتعويض النقص.

وإذن فالاختلاف في منازل الإبداع لايرجع إلى اختلاف في نوع القوة، وإنما يرجع إلى كميتها، ودرجات قوتها، وقدرة ممتلكيها على تنميتها وتطويرها والإفادة منها.

ولأجل هذا يتصدى بشر للحديث عن الإبداع وأوقاته ومنازله، أي ليساعد على تعلمه، أو على التدريب عليه، وحسن استثماره.

وحين يميز بِشْر بين منزلتين في الإبداع على أساس من العفوية والتلقائية، فإنما يميز في الواقع بين صنفين من المبدعين، صنف يتحقق لديه الإبداع عفواً، وصنف يتحقق لديه الإبداع تكلفاً، ومثل هذا التصنيف على بساطته يتفق مع مايلجأ إليه علماء النفس المعاصرون من تصنيف المبدعين إلى نوعين، صنف يعتمد على التلقائية، وصنف يعتمد على الإرادة.

" ولو حاولنا أن نتأمل فيما تركه لنا الفنانون والعلماء من سير ذاتية أو ماكتب عنهم، أو فيمن يحيط بنا من المعاصرين لنا من هؤلاء الفنانين والعلماء، لوجدنا بينهم من يمثل كلاً من الحالتين، فهناك كثير من الأدباء والفنانين يتميزون بالتلقائية في إنتاجهم الذي يأتيهم غالباً في شكل لحظات إلهام فجائية، كما أن هناك طرازاً آخر لايصل إلى إنتاجه الفني إلا بالدأب والإرادة والجهد في المراجعة " (٣٣).

٩- مرحلة الاحتضان:

ولا بد من الإشارة إلى نصيحة بشر للمبدع بترك الأمر إذا هو لم يواته، إلى أن تستريح نفسه وتطمئن، وتستعيد قواها، فتنشط له ثانية، فتكون الإجابة والمواتاة. ومن الممكن القول إن في تلك النصيحة ماقال به علماء النفس من مراحل

الإبداع، وأبرزها، مما يلتقي به بِشْر، مرحلة الاحتضان incubation وهي مرحلة " تتيح للمبدع أن يحرر تفكيره من إطار النسق القديم الثابت للأفكار والآراء التي تعوق التفكير أحياناً في الأفكار الجديدة التي لاتتفق مع هذا النسق القديم، وكذلك فإنها تعمل على التقليل من تركيز الانتباه على المشكلة مما يساعد على تفكيك عناصرها وعلى إبراز بعض العناصر دون غيرها، إذ من المعروف أن العدول عن التفكير في مشكلة ما حيناً من الوقت يحرر الذهن من الوجهة العقلية القديمة التي كان ينظر بها إلى المشكلة ويعيد إليه نضارته بحيث يصبح قادراً على إدراك عناصرها الجديدة التي برزت في صورة جديدة... وهنا يسطع نور الاستبصار... وهو مرادف للإلهام أو لحظة الإشراق "[٣٤].

ومما لاشك فيه أن بِشْراً لم يكن يعني مايعنيه علماء النفس اليوم بمرحلة الاحتضان، بما تتضمن من دقة ووضوح في المعنى، ولكن تنبّهه إلى الحاجة للراحة، حتى تعود الإجابة، يُعَدُّ دليلاً على درسه الإبداع درساً عقلياً، وقدرته على تلمّس مافيه من مراحل.

١٠- المنزلة الثالثة في الإبداع:

أما المنزلة الثالثة في الإبداع، والتي يذكرها بِشْر، فهي تتعلق في الواقع بنوع آخر من أنواع الإبداع، لاعلاقة له بالأدب، إذ يرى المنزلة الثالثة في انصراف النفس إلى مجال آخر للإبداع، تميل إليه وتهواه، لايتعلق بالمنزلتين الأولى والثانية، كما لايتعلق بالأدب، وذلك حين لايمكن تحقيق الإبداع في الأدب عفواً ولا تكلفاً، ولو بعد حين من الاستراحة.

يقول بِشْر:

" فإنْ تمنّعَ عليك بعد ذلك من غير حادث شُغْلٍ عَرَضَ، ومن غير طول إهمال، فالمنزلة الثالثة أن تتحوّلَ من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفّها عليك، فإنّك لم تشتهه ولم تنازع إليه إلا وبينكما نسب، والشيء لايحنّ إلا

إلى مايشاكله، وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات، لأن النفوس لاتجود بمكتونها مع الرغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود به مع الشهوة والمحبة " (٣٥).

وواضح أن بِشْراً لايرى الإبداع في الأدب فقط، وإنما يراه في غيره من ميادين العمل، والذي هو مثلها، فهو صناعة كسائر الصناعات، وإن كان يعد الإبداع في الأدب من أول أصناف الإبداع، وليس هذا غريباً عليه، وهو المعتزلي الذي يعتد بالعقل ويقدسه، كما أن هذا ليس بضائره في شيء، لأنه في الواقع لايسقط عن ميادين العمل الأخرى صفة الإبداع، وإنما يعدها ضرباً منه، ويشترط لها مثل الذي يشترطه للإبداع في الأدب نفسه، من الشهوة والمحبة، والرغبة والميل، أي إن تلك الصناعات لاتختلف عن الأدب في النوع، وإنما في المنزلة، أو الدرجة.

ووفقاً لرأي بِشر يمكن القول إن المبدعين أو العاملين في ميادين الصناعات الأخرى، غير الأدب، مثلهم كمثل المبدعين في ميدان الأدب، والفرق بين هؤلاء وأولئك ليس في امتلاك أحد الفريقين قوى خارقة، وعدم امتلاك الفريق الآخر مثل هذه القوى، إنهم متفقون جميعاً على امتلاك قوى الإبداع وعوامله، من نشاط وفراغ بال وإجابة نفس، ولكنهم مختلفون بعد ذلك في شهوة النفس في هذا الميدان أو ذاك، وقدرتها على العمل فيه بقدر أكبر من العفوية والتلقائية.

يؤكد ذلك أن الفرق بين المبدعين في المنزلة الأولى والمبدعين في المنزلة الثانية ليس في غياب شيء من النشاط أو فراغ البال أو إجابة النفس أو الشهوة والرغبة، وإنما الفرق قائم في العفوية والتلقائية، فأصحاب المنزلة الأولى يبدعون عن أول وهلة وأول النظر وأول التكلف، وأصحاب المنزلة الثانية يبدعون بعد تكلف واصطناع ومعاودة.

وفي تعليق بشر الإبداع عامة على الشهوة والمحبة، وإعلائه لهما على الرغبة والرهبة، مايدل على ربط الإبداع في الدرجة الأولى بأقصى درجات الانفعال

والهوى، وهو موقف يحمد له، لأنه معتزلي يقدس العقل، ويقدر بعد ذلك الهوى ويراه أساساً في الإبداع.

وتأكيد بشر دور الهوى والميل والرغبة في الإبداع، هو دليل استبطان ذاتي، وتأمل في داخل النفس، والغوص في أعماقها، للوصول إلى طبيعة الإبداع، وعدم الاعتماد على العقل وحده.

١١- الإبداع فعل إنساني، وليس إلهاماً :

ويتضح من كلام بشر إدراكه الشروط الموضوعية التي تساعد على الإبداع، من نشاط وفراغ بال وإجابة نفس، أو التي تعيقه من حادث شغل عرض، وطول إهمال، كما يتضح إدراكه أن الإبداع كامن في النفس، من الممكن استعادته ثانية، بعد قسط من الراحة، والعودة إليه عند الإجابة والمواتاة، فالإبداع عند بشر حالة فعل إنساني، يباشرها الإنسان بنفسه، وتقوم على العمل والصنعة والتكلف، وتحتاج إلى قوة ونشاط وفراغ بال وإجابة نفس، وليس الإبداع عنده حالة تلقّي الإلهام، تقوم على الانجذاب والغيبوبة والاستلاب، وتحتاج إلى رقية أو سحر كيما تستحضر.

ولبيان فهم بشر لعملية الإبداع يحسن قرنه بفهم أفلاطون ليتضح مابينهما من فرق، يقول أفلاطون (المتوفى ٣٤٧ ق.م): " إن جميع فحول الشعراء، ملحميين كانوا أو غنائيين، لايصدرون في نظم قصائدهم الرائعة عن فن، بل لأنهم ملهمون أو متبوعون، إذ إن الشاعر كائن أثيري مجنّح مقدس، وليس له قدرة على الخلق إلا إذا هبط عليه الإلهام وتعطلت حواسه وباينه عقله، ودون أن يصل إلى هذه الحالة يظل دون حَوْل، عاجزاً عن التفوه بملهماته. وما أكثر الكلمات النبيلة التي يتلفظ بها الشعراء متحدثين عن البشر، ولكنهم لايتحدثون عنهم معتمدين على قاعدة من قواعد الفن، بل إنهم أُلهموا النطق بما توحيه إليهم ربات الشعر إذ إن الشاعر لاينطق عن فن بل بقوة من السماء، فلو أنه اكتسب علمه عن طريق

قواعد الفن لاستطاع أن ينظم في كل الأنواع لانوع واحد وحسب. وهكذا يذهب الإله بعقول الشعراء ويصطنعهم وسطاء له، كما يصطنع العرّافين والأنبياء المقدسين" (٣٦).

ولكي تتضح قيمة النظرة التي يحملها بِشْر إلى عملية الإبداع يكفي القول" إنه لطالما أضفى الناس على هذه العملية وعلى مايحدث خلالها من إلهام أوصافاً جعلتها أقرب إلى السحر، وتصوروا المبدع أقرب إلى المجنون، ولم تكن هذه التصورات وقفاً على عامة الناس، بل شاعت أيضاً عند عدد من كبار الفنانين والمفكرين والفلاسفة منذ هوميروس وأفلاطون وحتى عهد قريب " (٣٧).

" ففي مجال كالإبداع، اختلطت التصورات الذاتية مع الأفكار الشائعة التقليدية، الأمر الذي أدى إلى وجود كثير من الأفكار الخاطئة في تفهم الإبداع الإنساني وتفسيره، إن كثيراً من المعالجات السابقة للإبداع قد أدت إلى عدد من التناقضات والتصورات الخاطئة منها على سبيل المثال أن الإبداع لايمكن دراسته دراسة علمية ومنظمة، لهذا فليس غريباً أن نجد لفترة قريبة فيلسوفاً مثل كانْتْ kant يستنتج في كتابه " نقد الحكم" أن الإبداع عملية طبيعية تخلق قوانينها الخاصة، وأن فعل الإبداع يخضع لقوانين من صنعه، لايمكن التنبؤ بها، ومن ثم فإنه لايمكن تعليم الإبداع تعليماً منظماً " (٣٨).

ولا يمكن القول بعد ذلك إن بِشْراً لم يردّ الإبداع إلى الإلهام أو الوحي، كما هو عند أفلاطون لأن الوحي في الإسلام مرتبط بالوحي الإلهي، ولا يجوز ربطه بالإبداع الإنساني، إذ يبدو مثل هذا التعليل متكلفاً، ولا شيء في صحيفة بِشْر يدل عليه.

١٢- فهم عقلي، مرتبط بعصره ودال عليه:

إن فهم بشر للإبداع فهم عقلي عملي، يراه في هوى النفس، وشهوتها، ولذلك يشترط له وقت إجابتها إياه، ونشاط المبدع له، وفراغ باله، ولذلك أيضاً

يعدّ أعلى درجاته ماجاء عفواً، ولم يكن متكلفاً، ولم يكن فهم بِشْر للإبـداع، ذهنيـاً مثالياً.

ولقد استطاع بِشْر أن يعـبّر عـن فهمـه للإبـداع بلغـة تتفـق وفهمـه العقلـي والعملي، فقد لجأ إلى الألفاظ الواضحة المباشرة، التي يمكن عدها مصطلحات، وهو يسوقها في تعبيرات واضحة دقيقة، متجنباً في ذلك كله المجاز والتعقيد.

وحين يُوازَن فهْمُ بِشْر بن المعتمر للإبداع بفهم أبي هلال العسكري، يتضـح مابينهما من فرق، ففهم الأخير للإبداع ذهني مثالي، يقوم على التصور غير العملي، المصنطع اصطناعاً، وهو يعبِّر عنـه بأسلوب تصويري، مستخدماً المجاز والتشبيه، فيبتعد عن الوضوح، وإمكان تحقيق الفائدة العمليـة، وهـو بعيـد عـن إدراك شـهوة النفس وميلها.

وقد يزداد الأمر وضوحاً حين يوازَن فهـم بِشْـر للإبـداع بفهـم ابـن طَبَاطَبَـا (المتوفى عام ٣٢٢هـ)، وهو أكثر من العسكري إغراقاً في التجريد الذهني، والبعـد عن الواقع العملي.

يقول ابن طباطبا :

" فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريـد بنـاء الشـعر عليـه في فكره نثراً، وأعدّ له مايلبسه إياه مـن الألفـاظ الـتي تطابقـه، والقـوافي الـتي توافقـه، والوزن الذي يسلس له القول عليه فإذا اتفق له بيت يشـاكل المعنـى الـذي يرومـه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني علـى غـير تنسـيق للشـعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت مابينه وبـين ماقبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكـون نظامـاً لهـا، وسـلكاً جامعـاً لمـا تشـتت منهـا، ثـم يتـأمل مـاقد أداه إليـه طبعـه ونتجتـه فكرتـه، فيستقصي انتقاده ويرُمُّ ماوَهَى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظـة سـهلة نقيـة، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنـى مـن المعـاني، واتفـق لـه معنـى آخـر مضـاد

للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنسّاج الحاذق الذي يفوّف وَشْيَه بأحسن التفويف ويسده وينيره، ولا يهلهل منه فيشينه "[٣٩].

ويبدو من الصعب القول بتأثر بِشْر في صحيفته بالصحيفة الهندية، ولا سيما فيما يتعلق بقضايا الإبداع، لأن الصحيفة لاتهتم بشيء من ذلك.

كما يبدو من الصعب القول بتأثر بِشْر في صحيفته بشيء من كتاب فن الشعر أو فن الخطابة لأرسطو، لأن كلا الكتابين لم يترجم في عصره، أما القول بتأثره بما كان شائعاً من أقوال أرسطو في عصره، أو بالثقافة الفارسية المتأثرة بالثقافة الإغريقية، فأمر لايثبته دليل ويبدو قبوله أكثر صعوبة.

وإذا مادلت الصحيفة على شيء، فإنها تدل على أن بِشْراً لاينظر إلى الإبداع بوصفه إلهاماً لايمكن درسه، وإنما ينظر إليه نظرة علمية، بوصفه موضوعاً قابلاً للدرس والتحليل والتصنيف، ومن الممكن تعليمه أو التدريب عليه، ومثل هذه النظرة دليل نضج عقلي، ووعي لطبيعة العمل الإبداعي، وهي تمثل ثقافة عصرها، وتفتّح علومه، وتقدمه الحضاري.

١٣- أول نص باللغة العربية يعالج قضايا الإبداع:

ومن الممكن أن يُشار بعدئذ إلى وصية الشاعر أبي تمام (المتوفى عام ٢٣١هـ) للشاعر البحتري (الذي ولد عام ٢٠٤هـ وتوفي عام ٢٨٤هـ)، وهي تشبه في بعض جوانبها صحيفة بِشْر بن المعتمر، وفيها يقول: " تخيّر الأوقات وأنت قليلُ الهموم، صِفْرٌ من الغموم، واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السَّحَر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة، وقسطها من النوم، فإذا أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقاً، والمعنى رشيقاً، وأكثِرْ فيه من بيان الصبابة، وتوجّع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق. وإذا

أخذت في مدح سيد ذي أياد فأشهر مناقبه، وأظهرْ مناسـبه، وأبِـنْ معالمـه، وشـرِّفْ مقامَه، وتقاص المعاني، واحذرِ المجهول منها، وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزرية، وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام، وإذا عارضك الضجر فـأرِحْ نفسَك، ولا تعمل إلا وأنت فارغ القلب، واجعل شهوتَك إلى قولِ الشـعر الذريعـة إلى حُسْنِ نظمه، فإنّ الشهوة نِعْمَ المعين، وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف مـن شعر الماضين، فما استحسنه العلماء فاقصده، ومـا تركـوه فاجتنبْه ترشـدْ، إن شـاء الله تعالى " (٤٠).

وواضح حضُّ أبي تمام للبحتري على تخير الأوقات المساعدة على الإبـداع، وهي الأوقات التي يقوى فيها الجسم، ويخلو فيها الفكر من الهم، وهـو يحـرض بعد ذلك على عدم التكلف، ويحث على طلب الراحة إذا ماعرض للنفـس عـارض من ضجر، كما يحرص على جعل الشهوة الدافع الأول للإبداع.

وأبو تمام يلتقي في ذلك كله ببِشْرِ بنِ المعتمـر، ولكنـه يكتفـي بمـا هـو أكـثر شمولاً أو عمومـاً ممـا هـو عنـد بشـر، ولا يعمـد مثلـه إلى التدقيـق في تحديـد عوامـل الإبداع، ولا إلى تصنيف منازله، وهو يضيف بعد ذلك أموراً ثلاثة: أولها المبالغـة في إظهار العواطف، وثانيها اسـتقصاء المعـاني، وثالثهـا الحـض علـى الإفـادة مـن شـعر السابقين، وهي أمور ذهنية، لاتدخل في عملية الإبداع، إذا ماتم تناولهـا مـن وجهـة عقلية عملية.

ووصية أبي تمام أقصر من صحيفة بشر، وهـي دونهـا في العمـق والوضـوح، والنفاذ إلى عملية الإبداع، وهي أكـثر منهـا حرصـاً علـى النصـح والوعـظ، وفيهـا يعمد أبو تمام إلى التصوير المجازي لتقريب المعنى، ويُظَنّ أنهـا مـن تـأليف البحـتري، وإن كانت معانيها لأبي تمام.

ويبدو من الصعب تأكيد تأثر أبي تمام بصحيفـة بشـر، وإن كـانت علامـات التأثر واضحة في الحضّ على تخير أوقات الفـراغ، وتـرك العمـل في حالـة الضجـر،

وردّ الإبداع إلى الشهوة. ولكن مايمكن تأكيده هو أن صحيفة بشر أسبق من وصية أبي تمام، لأن عمر البحتري حين توفي بشر كان لايزيد على ست سنوات، ولا يمكن للوصية أن تكون قد ألقيت عليه إلا بعد ذلك بزمن غير قليل.

وحين يذكر المرء بعد ذلك أن بشراً المتوفى عام ٢١٠هـ هو أسبق من ابن سلاّم الجمحي المتوفى عام ٢٣٢هـ، ومن الجاحظ المتوفى عام ٢٥٥هـ ومن ابن قتيبة المتوفى عام ٢٧٦هـ، ومن ابن المعتز المتوفى عام ٢٩٦هـ، يمكنه عندئذ أن يعدّ صحيفته أول نص باللغة العربية على شكل صحيفة أو رسالة أو بحث يعالج قضايا الإبداع.

خاتمة

وبعد، فإن ماتأمله هذه الدراسة ألا تعدّ رجعة رومانتيكية إلى الماضي، للتغنّي به، والفرار إليه من الواقع، كما تأمل ألا يفهم منها القول إن المعاصرين لم يصلوا إلى شيء لم يصل إليه القدماء من قبل، أو كما يقول إليوت:

... إن ذلك الهدف الذي يُرْمَى إليه
بالقوة والخضوع، هو هدف قد وصل إليه من قبل،
مرة أو مرتين أو مراراً، رجال لاأمل للإنسان
في السير على منوالهم.

إن مالا يحتاج إلى تأكيد هو نقيض مايقوله إليوت، ذلك أن جهود الإنسان تحقق تقدماً مطرداً في ميادين البحث جميعاً، وإذا مامرّت البشرية بحالات انتكاس أو خيبة أو إخفاق، فإنها كانت غالباً ماتمر بالمقابل بحالات من النهوض المبكر وتجاوز المراحل وسبق ماهو حاضر خطوات واسعة إلى أمام، ليبقى التقدم مستمراً في تصاعد دائم نحو ماهو أقوى وأرقى وأصح وأفضل.

ولا يمكن بعد ذلك الادعاء أن الثقة بالتقدم تتحقق من خلال التنكر لما كان من جهد إنساني في الماضي، إن الثقة بالتقدم لاتتحقق إلا بتقدير الجهد كله، ماكان

منه في الماضي، وما هو كائن منه في الحاضر، وما سيكون منه في المستقبل، فهو في الآلات كلها وحدة متكاملة، ولا يمكن تقدير جزء دون تقدير الكل، ولا يمكن تحقيق الثقة إلا بإدراك خط التقدم الفعلي خلال ذلك الجهد كله.

إن ماترجوه هذه الدراسة أن تُعدَّ محاولة لإنصاف نص قديم، لم يُفهم من قبل على الوجه الذي كان يجب أن يُفهم عليه، ولعلها تكون بعد ذلك دعوة إلى دراسة مفهوم الإبداع في النقد العربي القديم، على ضوء الدراسات المعاصرة في النقد الحديث، ومقارنته بعد ذلك بمفهوم الإبداع عند الاغريق والرومان من قبل، أو عند الأوربيين في عصر النهضة من بعد.

الحواشي

١) ينظر في ترجمة بشر المرجع التالي، وما يحيل إليه أيضاً من مراجع:
ضيف، د. شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ط.ثانية، ١٩٦٩. ص٤٢٦-٤٢٩.

٢) الجاحظ، البيان والتبيين، تح. عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة،ط. ثالثة، ١٩٦٨، ج١، ص٩٨ ، وما بعدها.

٣) المصدر السابق، ج١ ص ٨٨ وما بعدها.

٤) المصدر السابق، ج١ ص ٩٢-٩٣.

٥) أمين، أحمد، النقد الأدبي، مكتبة النهضة، القاهرة، ط. ثالثة، ١٩٦٣، ص٢٦٠، وما بعدها.

٦) ضيف، د. شوقي، النقد، دار المعارف بمصر، ط. ثانية، ١٩٦٤، ص٤٨.

٧) ضيف، د. شوقي، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥، ص ٤١.

٨) المصدر السابق، ص ٤٥.

٩) ضيف، د. شوقي، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأول، ص ٤٢٧.

١٠)ضيف، د. شوقي، النقد، ص ٤٩.

١١)ضيف، د. شوقي، البلاغة تطور وتاريخ، ص ٤٣.

١٢) عباس، د. إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة،ومؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧١، ص ٦٧.

١٣) العسكري، أبو هلال، الحسن بن عبدا لله، كتاب الصناعتين، تح. علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٥٢، ص ١٣٤- ١٣٦.

١٤) المصدر السابق، ص ١٣٣.

١٥) القيرواني، الحسن بن رشيق، العمدة، تح. محيي الدين عبدالحميد، مط. السعادة، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٥٥، ج١ ص ٢١٢ - ٢١٤.

١٦) المصدر السابق، ص ٢٠٤ وما بعدها.

١٧) المصدر السابق، ص ٢١٤.

١٨) الجاحظ ، البيان والتبيين، ج١ ص ١٣٥.

١٩) ابراهيم، عبدالستار، " ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد، ١٥، العدد ٤، يناير فبراير مارس ١٩٨٥، ص ٤٢.

٢٠) القيرواني الحسن بن رشيق، العمدة، ج١ ص ٢١٢.

٢١)الجاحظ، البيان والتبيين، ج١ ص ١٣٥- ١٣٦.

٢٢)ابراهيم، عبدالستار، " ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع" ص ٤٠.

٢٣)عيسى، د. حسن أحمد، الإبداع في الفن والعلم، كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٤، كانون الأول، ١٩٧٩، ص ١٠٣.

٢٤)ابراهيم، عبدالستار، " ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع"، ص ٤١.

٢٥)الجاحظ، البيان والتبيين، ج١ ص ١٣٦.

٢٦)المصدر السابق، ج١ ص ١٣٦.

٢٧)المصدر السابق، ج١ ص ١٣٨ - ١٣٩.

٢٨)المصدر السابق، ج١ ص ١٣٩.

٢٩)المصدر السابق، ج١ ص ٩٢.

٣٠)المصدر السابق، ج١ ص ٩٣.

٣١)المصدر السابق، ج١ ص ١٣٨.

٣٢)المصدر السابق، ج١ ص ١٣٨.

٣٣)عيسى، د. حسن أحمد، الإبداع في الفن والعلم، ص ٢١.

٣٤)المصدر السابق، ج١ ص ٣٢.

٣٥)الجاحظ، البيان والتبيين، ج١ ص ١٣٨.

٣٦)ديتشس، ديفد، مناهج النقد الأدبي، تر. د. محمد يوسف نجم، مر. د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص ٢٠-٢١ بتصرف.

٣٧)عيسى، د. حسن أحمد، الإبداع في الفن والعلم، ص١٩–٢٠.

٣٨)ابراهيم، عبدالستار، " ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع"، ص ٢٧.

٣٩)ابن طباطبا، عيار الشعر، تح. د. طه الحاجري، ود. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦، ص ٥.

٤٠) الحصري، ابراهيم بن علي، زهر الآداب وثمر الألباب، تح، علي محمد البجاوي، مط. عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط. أولى ١٩٥٣، ص ١١١ وينظر: ضيف، د. شوقي، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٢٧٢– ٢٧٣.

عالم المتنبي الشعري

- ١ -

لكل شاعر عالمه، وهذا العالم يتسع أو يضيق، يمتد عمقاً أو يطفو على السطح، يموج ويغيم أو يهدأ ويصفو، وفق نفس الشاعر التي تكونها حياته، وتؤثر فيها موهبته وتجربته وثقافته، كما تؤثر فيها ظروف عصره.

وعالم المتنبي[1] عالم كبير، واسع الآماد، ممتد الأبعاد، يتجاوز المشارق والمغارب، والأيام والأعمار، لايكاد يحدّ أو يسمّى، هو عالم النفس العظيمة، التي ترى العظمة في نفسها أولاً، ثم تبحث عنها فيما حولها، تعشق ماهو عظيم، وتعفّ عما سواه، لأنها نفس عظيمة، لاترضى بما هو دون العظمة نفسها.

ولهذه العظمة عند المتنبي، في نفسه وفي سواه، أشكال كثيرة من التجلي، منها تصوير الأماد غير المنتهية في الزمان، وتصوير الأبعاد غير المحدودة في المكان، للتعبير عن الهمم والعزائم، والنفوس والغايات.

وهذا الشكل من التجلّي للعظمة، يدل على رحابة واتساع، كما يدل على سمو وارتفاع، فيه قدر كبير من الفخامة، مما يتسق والعظمة، فيدل عليها، على سبيل التمثيل والرمز والتجسيد.

وما دامت النفس هي المصدر الأول للعظمة عند المتنبي، فلا بد من الوقوف عندها أولاً، ليكون الانتقال منها فيما بعد إلى ماتراه في العالم حولها من عظمة [2].

- ٢ -

يحمل المتنبي بين جنبيه نفساً عظيمة، تكلفه المشقة والارتحال، نِشداناً للحرية، وسعياً وراء مجد لايحد، وهي تحمّله مالا تقدر على حمله نفس أخرى، لأنها فريدة كبيرة متميزة.

وهو يعي تلك النفس العظيمة، ويعرف مكانتها، ويعرف ماتكلفه به من مشقة، ولذلك يؤكد عظمتها، كما يؤكد أن مراده لايبلغ حداً، ثم يصف ماتكلفه

به من رحيل في الصحراء وقت الحر الشديد، ولا عليق لجواده سوى المراعي، ولا زاد له سوى مايصطاد من وحش، يقول: (ص ٤٨٧) :

وفي الناسِ مَنْ يرضى بميسور عيشه ... ومركوبُه رجلاه والثوبُ جلدُهُ
ولكنَّ قلباً بين جنبيَّ ماله ... مدى ينتهي بي في مُرَادٍ أحدُّهُ
يكلّفني التهجيرَ في كلِّ مَهْمَهٍ ... عليقي مراعيه وزادي رُبْدُهُ

ولقد ألف الشاعر ذلك الترحال، لأنه يمنحه الحرية، فإذا الأرض أمامه أراض، لايكاد يقيم في واحدة، ولا يكاد يغادر أخرى، كأنه فيها جميعاً، لكثرة ارتحاله، فهو يملك الآفاق كلها، كأنه يمتلك الريح، فيسخرها في الجهات كلها، يقول: (ص ١٤٠ - ١٤١) :

ألفتُ ترحُّلي وجعلت أرضي ... قُتُودي والغُرَيْرِيَّ الجُلالا
فما حاولتُ في أرضٍ مُقاما ... ولا أزمعتُ عن أرضٍ زوالا
على قلق كأن الريح تحتي ... أُوجِّهها جنوباً أو شمالا

والأبيات لاتدل على جهة ما تحديداً، إنما تدل على رسم أبعاد لاتحد في المكان، بل تدل على عزيمة كبيرة تصرّف الريح في تلك الأبعاد. كما لاتدل الأبيات على الحلّ والترحال فحسب، بل تدل على حالة القلق المتولّدة عنهما، وهي حال متحركة أبداً ، لاتنتهي ، توحي بمدى زمني واسع .

ولذلك يمرض المتنبي عندما يستقر به المقام في مكان، لأن حريته تحدّ، يقول (ص٥٢٤) :

أقمت بأرض مصرَ فلا ورائي ... تخبّ بيَ المطيُّ ولا أمامي
يقول لي الطبيبُ : أكلتَ شيئاً ... وداؤك في شرابك والطعام
وما في طبِّه أني جَوَادٌ ... أضرَّ بجسمه طولُ الجَمَامِ
تعوَّد أن يغبِّر في السرايا ... ويدخل من قَتَام في قتامِ

وليس غريباً أن يبدو المتنبي أدرى بنفسه من طبيبه، لا لأنها هي نفسه ، ولكن لأنه ينظر إلى آماد لاتحد، ويرى أسباباً غير مقيسة، على حين ينظر الطبيب

إلى أشياء محدودة، فلا يرى إلا أسباباً مباشرة، وهذا هو الفرق بين عالمين، عالم الجزئيات المحدودة، وعالم الأبعاد غير المحدودة.

ويؤكد المتنبي حريته من خلال انطلاقه في أرض ا لله الواسعة، وعدم تقيده بمكان يستقرّ فيه، حتى إنه ليؤكد أن الحنين لاينتابه إلى مكان كان قد غادره، فيقول (ص ٥١٦) :

غنــي عن الأوطــان لايستخفنــي إلى بلــد سافــرت عنــه إيــابُ

وهو بذلك يتحرر من إسار الأرض، ومن نطاق جاذبيتها، ليؤكد ثانية سموه، وبلوغه علواً لايدانى، فيقول (ص ٥١٦) :

وإنـي لنجــم تهتـدي صحبتي بــه إذا حال من دون النجوم سحــابُ

وغاية الشاعر من ذلك كله هو المجد، وما هو عنده بالمال، وإنما هو الإبداع ؛ قولاً وفعلاً ، شعراً وبطولة، يقول (ص١٩٥ - ١٩٦) :

ذرِ النفسَ تأخذْ وسْعَها قبل بينها فمفترقٌ جاران دارهُما العمْرُ
ولا تحسبَنَّ المجدَ زِقّاً وقَيْنةً فما المجد إلا السيفُ والفتكةُ البكْرُ
وتضريبُ أعناقِ الملوكِ وأن تُرى لكَ الهَبواتُ السودُ والعسكرُ المَجْرُ
وتركُكَ في الدنيا دَوِيّاً كأنما تداوَلَ سمعَ المرءِ أنمُلُه العَشْرُ
وكم من جبالٍ جبتُ تشهدُ أنني الـ جبالُ وبحرٍ شاهدٍ أنني البحرُ

وإذا كان الجبلُ يدل على الكتلة العظيمة والعلو الشاهق، فإن البحر يدلّ على الخضم العظيم والامتداد الواسع، وبذلك يتكامل الخطان، طولاً وعرضاً، ليرسما بعدين ممتدين، لعالم عظيم، هو عالم المتنبي، بل هو نفسه العظيمة، وقد اتخذ لها من ذلك العالم رمزاً وتجسيداً.

وترك الدويّ في الدنيا يدلّ على سعتها وعظمتها، وامتدادها غير المنتهي من خلال الدوي الذي يتردّد صداه ويتكرر، فتزداد الأبعاد أبعاداً، والآماد آماداً.

وإذا كانت الدنيا مكاناً، فإن إحداث الدويّ فيها هو فعل زمني، وبذلك يكتسب المكان بعداً زمانياً، فيتحد المكان والزمان، ليكوّنا معاً عالماً واسعاً ممتداً، لاينتهي، هو عالم عظيم، لنفس عظيمة.

ولا بدّ لذلك الدويّ أيضاً من أن يكون عظيماً، كي يملأ الدنيا، وإلا فلن يملأها، وبذلك يزداد ذلك العالم عظمة على عظمة.

وحين يذكر المرء أن المقصود بذلك الدوي ليس محض الصوت، وإنما المقصود به الشعر، عندئذ تزداد العظمة في ذلك العالم عظمة، وتتألق شعراً .

وهكذا يضاف عنصر آخر جديد، يملأ الآماد والأبعاد، وهو عنصر عظيم أيضاً، ذو آماد لاتحد، وأبعاد لاتنتهي، هو شعره العظيم الصادر عن نفسه العظيمة.

ويؤكد ذلك كله قوله : (ص ١٢٣) :

أنا صخرة الوادي إذا مازُوحِمَتْ وإذا نطقْتُ فإنني الجوزاءُ

فهو في رسوخه وثباته صخرة عنيدة، وهو في شعره صوت عال، وهو بذلك يرسم ثانية خطين ممتدين، أحدهما يمتد أفقياً على طول الوادي ليملأ الأرض، والآخر يرتفع عامودياً ليبلغ السماء، فيتكامل بذلك بعدان، الامتداد والارتفاع، الأرض والسماء، المكان والزمان، ليكون الاتساع والفخامة والعظمة.

وحال شعره كحاله، عظمة وترحالا، فهو يملأ الخافقين، بل يتجاوزهما إلى آفاق لاتحد، مخترقاً الحصون والحدود، ليصنع عالماً لاينتهي، هو عالم شعره العظيم.

يقول عن شعره (ص ٥٠٧ – ٥٠٨):

فشرَّقَ حتى ليس للشرقِ مشرقٌ وغرَّبَ حتى ليس للغرب مغربُ
إذا قلته لم يمتنع من وصوله جدارٌ معلّى أو خِبَاءٌ مطنَّبُ

– ٣ –

إن عالم المتنبي عالم واسع، وآماده الزمانية وأبعاده المكانية لاتحد، هي أبعاد العزيمة وآماد النفس العظيمة، وليست مسافات مكان أرضي، ولا مقاييس زمان ميقاتي، إنما هي أبعاد القوة والعظمة والإبداع، وإنما هي آماد الطموح والإرادة والعزيمة، وما المكان أو الزمان إلا رمز وتجسيد.

ولذلك، ليس غريباً أن يختار المتنبي من العالم الواسع مكاناً صغيراً محدوداً جداً، هو ظهر الجواد، لا لأنه مكان في الواقع، ولكن لأنه آلة حركة قوية تتيح له الانعتاق من المكان المحدود للانطلاق في رحاب أبعاد لاتحدّ .

وليس غريباً أيضاً أن يختار من الأزمان كلها حيزاً محدوداً يجسده، وهو الكتاب، لا لأنه محدود، ولكن لأنه يضم معارف الأجيال، وخبرات الشعوب، وتجارب الأحقاب، وبذلك يتيح له إمكان التحرر من اللحظة الراهنة، لينطلق في آماد الزمان غير المحدود.

وهنا تنجلي روعة البيت الذي يقول فيه (ص ٥١٧) :

أعزّ مكان في الدنى سرج سابح   وخير جليس في الزمان كتاب

والبيت يرسم كأبيات أخرى كثيرة بعدين متعانقين، أحدهما يمثل المكان والآخر يمثل الزمان، ليصنعا معاً العالم الواسع العظيم الذي يشغله المتنبي مثلما يشغله شعره.

ومثله تماماً في رسم بعدي الزمان والمكان البيت الشهيرالذي يقول فيه : (ص ٣٤٣):

الخيل والليل والبيداء تعرفني   والسيف والرمح والقرطاس والقلم

ومما لاشك فيه أن العناصر المذكورة في البيتين من كتاب وخيل وماإليهما، ليست عناصر عزلة وهزيمة وانحباس، وإنما هي أدوات حركة وانتقال، ووسائل فعل مجيد، يؤكد عظمة النفس.

ولقد جاء قول الناس في المتنبي بعدئذ موافقاً لمنطوق البيتين، ألا إنه قولهم عنه: " مالئ الدنيا وشاغل الناس " .

والمتنبي يؤكد شغله عنصري المكان والزمان، والطول والعرض، والامتداد والارتفاع، في بيتين تاليين للبيت السابق، من القصيدة نفسها يقول فيهما، (ص ٣٤٣- ٣٤٤):

صحبت في الفلوات الوحش منفرداً   حتى تعجب مني القَوْزُ والأَكَمُ

ما أبعد العيب والنقصان من شرفي   أنا الثريا وذان الشيب والهرم

وهي القصيدة الشهيرة التي أنشدها في حضرة سيف الدولة، فقال فيها (ص ٣٤٣) :

سيعلم الجمع ممن ضمّ مجلسنا   بأنني خير من تسعى به قدم

ونفس المتنبي العظيمة أصيلة في عظمتها، العظمة فيها راسخة لاتتزعزع.

يؤكد ذلك أن المتنبي في أشدّ حالات الحزن والقهر والضيق يظل وفياً لعظمته، إذ تموت جدته لأمه، فيفجع بها، ويحزن، ولكن لاتسد عليه الدنيا، ويظل عالمه واسعاً، بعيد الآماد، واسع الأبعاد، ويظل مندفعاً وراء مرامه الذي لايحد، يجوب الآفاق، ولذلك لم يكن غريباً أن يفخر بنفسه، وهو يرثي جدته لأمه، بل لعل أعظم فخر له بنفسه، ولعل أجمل تصوير لعالمه العظيم ونفسه العظيمة، كان في تضاعيف رثائه جدته لأمه، حيث يقول (ص١٧٧- ١٧٩):

وما انسدَّتِ الدنيا عليّ لضيقِها	ولكنّ طرفاً لا أراكِ به أعمى
ولو لم تكوني بنتَ أكرمِ والدٍ	لكان أباكِ الضخمَ كونُكِ لي أمّا
تغرَّب لامستعظماً غير نفسه	ولا قابلاً إلا لخالقِه حُكما
ولا سالكاً إلا فؤادَ عجاجةٍ	ولا واجداً إلا لمكْرُمَةٍ طعما
يقولون لي : ما أنتَ في كل بلدةٍ ؟	وما تبتغي ؟ ما أبتغي جلَّ أن يُسْمَى
إذا فلَّ عزمي عن مدى خوفُ بعده	فأبعدُ شيءٍ ممكنٌ لم يجد عزما
وإني لمن قومٍ كأنّ نفوسهم	بها أَنَفٌ أن تسكن اللحم والعظما

ولعله من الظلم للمتنبي تفسير ذلك المطمح العظيم الذي لاتحدّ أبعاده بالسعي إلى الإمارة، أو الرغبة في تولّي حكم بلدة، وإن كان المطمح العظيم لاينفي مثل هذه الرغبة أو ذلك السعي، إذ يظل طموحه أعظم، وتظل آماده وأبعاده أوسع من الولاية، وأكبر من الحكم، ولا يضير النفس العظيمة أن تكون الإمارة جزءاً من طموحها، ولو كان طموح المتنبي محصوراً في الولاية أو متوقفاً عندها لما أقام عند سيف الدولة نحواً من عشر سنوات، ولكان - لو أراد - خرج على سيف الدولة وألب عليه الجيش، واستعان بالقبائل التي كانت تناصبه العداء، وتشن عليه الغارات.

وبالعظمة نفسها، بما فيها من آماد وأبعاد لاتحد، يمكن تفسير المديح في شعر المتنبي، وما إليه من رثاء وغزل وهجاء.

إن نفس المتنبي العظيمة تبحث عن العظمة في العالم، فتعشقها، لالتستمد منها عظمتها، ولكن لتضفي عليها من عظمتها، ولذلك يصنع المتنبي للنفس العظيمة التي هي مثل نفسه عالماً عظيماً مثل عالمه .

فهو يرسم لسيف الدولة عالماً يعلو إلى النجوم، ويعظم كالجبال، ويمتد شمالاً ويمتد يميناً، فإذا الصورة واسعة طولاً وعرضاً وعمقاً وارتفاعاً، هي بسعة الكون كله، وهي بعظمة النفس، نفس كلٍّ من المادح والممدوح.

يقول المتنبي في سيف الدولة (ص ٤٣٢ - ٤٣٦):

ذي المعالي، فليعلون من تعالى	هكذا هكذا وإلاّ فلا لا
شَرَفٌ ينطِحُ النجومَ بروْقَيْهِ	وعزٌّ يقلقلُ الأجبالا
حالُ أعدائنا عظيمٌ وسيف	الدولةِ ابنُ السيوفِ أعظم حالا
وهمُ البحرُ ذو الغواربِ إلا	أنه صار عند بحرك آلا
وإذا حاولَتْ طعاناَكَ خيلٌ	أبصرت أذرعَ القنا أميالا
بسطَ الرعبُ في اليمينِ يميناً	فتوَلّوْا وفي الشمالِ شِمالا
والعيانُ الجليُّ يحدث للظنِّ	زوالا وللمراد انتقالا
مالمن ينصِبُ الحبائل في الأر	ضِ ومرجاةُ أنْ يصيدَ الهلالا؟

ومثل هذا الشعر العظيم لايمكن أن يفسّر على أنه مبالغة، إنما هو شعر عظيم لشاعر عظيم، نفسه تملأ الكون كله، وتمتلئ به، ولذلك تحمل رؤيته للأشياء من حوله رؤية كونية واسعة، تملأ الخافقين امتداداً، وتبلغ السماء علواً.

إن الشاعر شغوف بالآماد والأبعاد، فهي تسكن روحه، ويمتد فيها حسّه ووجدانه، ويتأكد هذا في جعله الرماح نفسها طويلة تمتد كي تبلغ أهداف الممدوح البعيدة، كما يتأكد في تصويره همة الممدوح التي يجعلها أبعد من زحل علواً، حتى إن زحل بالنسبة إلى همته كالتراب بالنسبة إلى زحل نفسه، فهل بعد ذلك العلو من علو؟ إنه الطموح إلى مالا يحد.

يقول في مدح سيف الدولة (ص ٢٨١ - ٢٨٢) :

مثلُ الأميرِ بغى أمراً فقرَّبَه ... طولُ الرماحِ وأيدي الخيلِ والإبلِ
وعزمةٌ بَعَثَتْها همَّةٌ ، زُحَلٌ ... من تحتها بمكانِ التُربِ من زُحِلِ

ومثلما اتخذ الشاعر نفسه من ظهر جواده خير مكان له، يسعى به إلى المجد، كذلك فعل ممدوحه، ومثلما ملأ الشاعر الدنيا وشغل الناس، كذلك مدّ الممدوح مداه، فإذا كل بعيد دان له، وإذا عزته تبلغ الآفاق، يقول أيضاً في مدح سيف الدولة (ص ٤٣٩ - ٤٤٠):

وسعى، فقصّر عن مداه في العلى ... أهلُ الزمانِ وأهلُ كلِّ زمانِ
تخذوا المجالسَ في البيوتِ وعندَه ... أن السروجَ مجالسُ الفتيانِ
في جحفلٍ سترَ العيونَ غبارُه ... فكأنما يُبْصِرْنَ بالآذانِ
يرمي بها البلدَ البعيدَ مظفَّرٌ ... كلُّ البعيدِ له قريبٌ دانِ
فكأنّ أرجلَها بتربَةِ مَنْبِجٍ ... يطرحْنَ أيديَها بحصْنِ الرَّانِ

وتظهر المسافات والأبعاد طوع بنان الشاعر، يصرّفها كما يشاء، يمدّها أو يقصّرها، وفق غرضه، منطلقاً في الحالات كلها من رؤية كونية، ممتدة الأبعاد، بعيدة الآماد، زماناً ومكاناً.

فالأعداء على سبيل المثال يرون عظمة الممدوح، فتضعف أمامه عزيمتهم، ويرون أبعاده الممتدة، فتقصر دونه رماحهم، أما جيشهم الطويل العريض الممتد، فما هو إلا لقمة سائغة . يقول في مدح سيف الدولة ، وهو يذكر أعداءه الروم : (ص ٣٧٣) :

فلما رأوه وحدَه قبلَ جيشِه ... دَرَوْا أنَّ كلَّ العالمين فضولُ
وأنّ رماحَ الخطِّ عنه قصيرةٌ ... وأن حديدَ الهندِ عنه كليلُ
أغرّكُمُ طولُ الجيوشِ وعرضُها ... عليٌّ شروبٌ للجيوشِ أكولُ

ويؤكد أصالة رؤية المتنبي الواسعة، ونفسه العظيمة، تصويره جيش الأعداء، فهو جيش عظيم، يمتد عرضاً، فيملأ الأرض، مشرقها والمغرب، ويعلو ضجيجه،

فيبلغ الجوزاء، وهو بهذا التصوير يكرر صورة طالما رسمها ببعديها الأفقي والشاقولي.

يقول مخاطباً سيف الدولة واصفاً جيش الروم : (ص ٤٠٣)

أَتَــوْكَ يجــرُّونَ الحديــدَ كأنمــا سَــرَوْا بجيــادٍ مــالهُنَّ قوائِــمُ
خميسٌ بشرقِ الأرض والغربِ زحفه وفـي أُذْنِ الجــوزاءِ منــهُ زَمَــازِمُ

كما يؤكد أصالةَ رؤيته الواسعة، ونفسِه العظيمة، وانشغالِه الدائم بالأبعاد والآماد وصفُه الأسد الذي صاده بدر بن عمار، حيث يقول (ص ١٤٧ – ١٤٨) :

وَرْدٌ إذا وَرَدَ البحــيرةَ شــارباً وردَ الفــراتَ زئــيرُه والنيــلا
يطــأ الـثرى مترفقــاً مــن تيهــه فكأنــه آس يجــسُّ عليــلا
مازال يجمَــعُ نفســه في زَوْرِهِ حتــى حَسِبْتَ العرضَ منه طولا

والشاعر لايكتفي بتغيير المسافات والأبعاد، بل إنه ليغير في الأزمان، دليلاً على نفس عظيمة، وعزم قوي، يقول في مدح بدر بن عمار (ص ١٥٣) :

أمضى إرادتَــه فســوفَ لـه قَـدٌ واستقربَ الأقصى فثمَّ لـه هُنَـا

فالمستقبل من الأفعال عند الممدوح أصبح ماضياً، والبعيد من المواقع أصبح ماثلاً، ومرجع هذا التغيير في الأزمان والمواقع إلى إرادة عظيمة.

والأمر لايتعلق بمقدرة لغوية، أو تلاعب لفظي، إنما يتعلق بنفس عظيمة، تقدر على تطويع اللغة، مثلما تقدر على تطويع الزمان والمكان، فاللغة هنا رمز وتجسيد، لما وراءها من قدرة وعظمة.

وكذلك الأبعاد والآماد، والأزمان والمواضع، في امتدادها، ماهي إلا تمثيل لأفكار، وتجسيد لمعان، ورموز لحالات.

ومن ذلك حلب نفسها، فهي بالنسبة إلى المتنبي رمز للآماد والأبعاد التي لاتحد، والمقصد الذي لاينال، فهي دائماً قصده، لايشغله عنها غياب أو بعاد، ولا يلهيه عنها روض، فهي قصده، ولا يشغل عنها بما هو محدود أو مؤقت أو عارض، لأنها تحوي رجلاً تمثلت فيه النفس العظيمة، نفس سيف الدولة .

ويؤكد ذلك وفاؤه لسيف الدولة، إذ يمدحه وهو بعيد عنه في الكوفة، ويظل يرى فيه الرجل الذي يملأ الآماد والأبعاد، ويشغل الزمان والمكان. يقول في حلب وفي سيف الدولة وهو بعيد عنهما في الكوفة (٤٥٨ – ٤٦٠) :

كلما رحبتْ بنا الروضُ قلنا حلبٌ قصدُنا وأنتِ السبيلُ
فيكِ مرعى جيادِنا والمطايا والتي وجيفُنا إليها والذَّميلُ
والمُسَمَّوْنَ بالأمير كثيرٌ والأميرُ الذي بها المأمولُ
الذي زلتُ عنه شرقاً وغرباً ونداه مقابلي مايزول
ومعي أينما سلكتُ كأني كلُّ وجهٍ له بوجهي كفيلُ
ليس إلاك ياعليُّ همام سيفُه دون عرضه مسلول
كيف لاتأمنُ العراقُ ومصرٌ وسراياك دونها والخيولُ
لو تحرَّفتَ عن طريق الأعادي ربط السدرُ خيلَهم والنخيلُ
أنتَ طول الحياةِ للروم غازٍ فمتى الوعدُ أن يكون القُفُول؟

فالمتنبي يعيد في كل مدائحه رسم الخطوط الأساسية التي تملأ الزمان والمكان، طولاً وعرضاً وعلواً، مما يدل على صدوره في ذلك كله عن نفسه التي ترى الكون العظيم، فلا تشغل إلا بما هو عظيم.

– ٦ –

ويؤكد رؤية المتنبي الكونية المنطلقة من نفس عظيمة، لتملأ الدنيا كلها، كما يؤكد أصالة تلك الرؤية، غزله، ورثاؤه.

فهو يتغزل، فيمنح الحبيب أبعاداً لاتحد، وآماداً لاتوصف، فيقول:(ص ٩٢):

هامَ الفؤادُ بأعرابيةٍ سكَنَتْ بيتاً من القلب لم تَمْدُدْ له طنبا
بيضاء تُطْمِعُ في ماتحتَ حُلَّتِها وعزّ ذلك مطلوباً إذا طلبا
كأنها الشمسُ يُعيي كفَّ قابضِه شعاعُها ، ويراه الطرفُ مقتربا

فالبيت الذي تسكنه الحبيبة في قلب الشاعر أكبر من أن يشد بالحبال، لأنه أعظم من أن يقاس أو يحد، والحبيبة أعظم من أن تنال، لأنها في مكانتها كالشمس، ويبدو شعاعها قريباً، ولكن الكف تعجز عن الإمساك به.

ويرثي والدة سيف الدولة، فينطلق في رثائها من نفسه العظيمة، ليملأ الكون كله مجداً وعظمة، وهو يرثيها، فيقول (ص ٢٧١) :

رِوَاقُ العــزِّ فوقك مسبطــرٌّ   وملكُ عليٍّ ابنِك فــي كمال

ثم يرثي أخت سيف الدولة، فيجعلها محجبة تحت الثرى، بعيدة كل البعد عن الأعين، ليس عن أعين البشر فحسب، بل عن أعين الشهب، راسماً بذلك بعداً لايُحَدّ.

يقول في رثائها (ص ٤٦٤) :

قدكان كل حجاب دون رؤيتهـا   فما قنعتِ لها يـاأرض بـالحُجبِ
ولا رأيتِ عيون الإنسِ تدرُكها   فهل حسدتِ عليها أعينَ الشهبِ؟

وهي أيضاً رؤية كونية، تشغل مابين الأرض والسماء، وما تحت الثرى وما فوق الجوزاء، مؤكدة امتداد الأبعاد لديه إلى مالا يحد.

- ٧ -

وليس غريباً بعد ذلك أن يهجو كافوراً، فيكون هجاؤه له أيضاً ذا رؤية كونية، تمتلك أبعاداً وآماداً لاتحد، ويؤكد ذلك قوله مخاطباً سيف الدولة (ص ٤٦٠) :

من عبيدي، إن عشت، لي ألف كافو   رِ ولي من نـداك ريـف ونيـل

فهو يسخر من كافور، فيمدّ آلافاً من أمثاله، يملأ بهم الخافقين، ليجعلهم جميعاً عبيداً له، غير متخلّ عن رؤيته البعيدة المدى.

وهو لايكتفي بذلك، بل يجعل من كافور مركزاً للسخرية، ويجعل الباكيات يأتين من كل صوب وحدب، ليضحكن منه، راسماً بذلك أيضاً صورة ممتدة الأبعاد، حيث يقول في هجائه (ص٥٤٣) :

ومثلك يُؤتى من بلاد بعيـــدة ليضحك ربات الحداد البواكيا

- ٨ -

وثمة سؤال قد يطرح، وهو:إذا كانت نفس المتنبي عظيمة، وإذا كانت تبحث عن العظيم كي تعشقه وتمدحه، فكيف يمدح المتنبي كافوراً ؟

في الواقع لم يكن كافور[٣]على قدر قليل من العظمة، بل كان عظيماً حقيقـة، فقد ولي حكم مصر، وصياً على ولد مالكه، وهو عبـد مملوك، ولكنـه استطاع أن يستخلص حكـم مصـر لنفسـه، وأن يؤلـف مـن حولـه القلـوب، ويجمـع الأدبـاء والشعراء والفقهاء، وقد هـزم الحمدانيين قـرب دمشـق، وضـم إليـه حكـم الشـام والحجاز، وهادن الفاطميين في المغرب، ونال من الخليفـة العباسـي الاعـتراف واليـاً على مصر، ودعي له على المنابر في مصر والشام والحجاز، ودام حكمه لمصر نحـواً من ثلاثة وعشرين عاماً، وحسبه أنه حاكم قطـر لـه مكانـة وأهميـة، تضـارع بـلاد الشام.

ولا ينسى المـرء أن المتنـبي كـان يضفـي مـن شـخصه علـى شـخص ممدوحـه، ويمنحه من عظمته، ولا يسـتمد منـه العظمـة، ويؤكـد ذلـك أنـه كـان في الحـالات كلها، سواء مدح كافوراً أو سيف الدولة، كان يرسم لممدوحه من الآماد والأبعاد، طولاً وعرضاً، وسمواً وارتفاعاً، مثلما كان هو يرسم لنفسه، مما يدل علـى أنـه كـان يصدر في مديحه عن نفسه لاعن ممدوحه.

ويتضح ذلك في مدحه كافوراً ، ومن ذلك قوله فيه : (ص ٤٨٣) :

يدبّر الملـك مـن مصـر إلى عـدن إلى العراق فأرضِ الروم فالنوب
إذا أتتها الريحُ النُّكْـبُ مـن بلـد فمـا تهـبُّ بهـا إلى بـتر تيـب
ولا تجاوزها شمس إذا أشرَقَـتْ إلا ومنـه لهـا إذنٌ بتغريـبِ

ولقد مدح المتنبي كافوراً خاصة لابما يخص كافوراً، إنما مدحه بما في نفسه هـو من عظمة، تتجلى في أبعاد وآماد تملأ الكون، مما يدل على أنه كان ينطلق من نفسه لامن نفس كافور.

ولذلك، ليس غريباً أن يفخر المتنبي بنفسه وهو يمدح أو يرثي، بل الغريب ألا يفعل، لأنه يصدر عن نفسه حين يمدح، ومن حقه أن يشيد بتلك النفس، وأن يفخر بها، لأنها هي التي تضفي على الممدوح عظمته، ومن حقه أيضاً أن يفخر بنفسه، كي يحفظ لها توازنها، فلا تبدو أقل عظمة أمام عظمة ممدوحه.

ولعل أجمل الأشكال التي امتزج فيها الفخر بالمدح، قصيدته في مديح علي بن إبراهيم التنوخي، وهي مثال ممتاز لامتداد الأبعاد واتساع الآماد، وفيها يقول (ص ٧٩ - ٨٢):

أحادٌ أم سداسٌ في أحَادِ ... ليلتنا المنوطةُ بالتنادِي

زعيمٌ للقنا الخَطيِّ عزمي ... بسفكِ دمِ الحواضرِ والبوادي

متى ماازددتُ من بعد التناهي ... فقد وقع انتقاصي في ازديادي

أأرضى أن أعيش ولا أكافي ... عَلَى ماللأميرِ من الأيادي

جزى الله المسيرَ إليه خيراً ... وإن ترك المطايا كالمَزَاد

ألم يكُ بيننا بلدٌ بعيد ... فصيّر طولَه عرضَ النجاد

وأبعدَ بعدَنا بعدَ التداني ... وقرَّب قربَنا قربَ البعاد

فلما جئتُه أعلى محلّي ... وأجلسني على السبع الشداد

وإني عنك بعد غد لغاد ... وقلبي عن فِنائك غير غادِ

محبك حيثما اتجهت ركابي ... وضيفك حيث كنتُ من البلادِ

فليل الشاعر يطول ويمتد في الزمان حتى كأنه معلق بيوم القيامة، ويمتد عزمه في المكان ليشمل الحواضر والبوادي، ولقد كان بينه وبين الممدوح بلد بعيد، ولكن أدناه قرب اللقاء، حتى إذا مالقيه كرمه، فجعل مقعده فوق السماوات السبع.

والشاعر في الحقيقة هو الذي يكرم نفسه ويعظمها، ويجعل لها تلك المكانة التي تسمو على مكانة الممدوح نفسه، فإذا هو لايترك له شيئاً، بل يفخر عليه.

إن عالم المتنبي عالم خاص متميز، يجب ألا يقاس بمعايير الواقع، والحياة اليومية، ويجب ألا يحكم عليه بالانطلاق من مفهوم الواقعية ولا سيما في بعض معانيها المباشرة، إن عالم المتنبي يحتاج إلى مفاهيم ومعايير خاصّة به، تنطلق من خصوصيته،

بوصفه عالماً متميزاً ، يتجاوز الواقع إلى ماوراءه، ويخترق المألوف إلى ماهو غير مألوف، ويتخطى المقيس إلى ماهو غير مقيس. إن عالم المتنبي هو عالم المثال والحلم والطموح، هو عالم النفس العظيمة، ومن الظلم له أو الإجحاف به أن يحاكم وفق معايير الحياة العادية، ومنطق الواقع اليومي.

وضمن هذا العالم الخاص الذي يتم به تجاوز العالم المألوف، يتمّ قبول ذلك الفخر، مثلما يتم قبول ذلك المديح لكافور أو سواه، لأن الأمر لايتعلق في الحقيقة لابمدح ولا فخر، إنما يتعلق بنفس عظيمة، تحسّ عظمة الكون وتشغل به، ولعل أبرز مايشغلها فيه هو الزمان والمكان، لأنهما العنصران الفاعلان في حياة الإنسان، وإذا كان معظم الناس يخضعون لهذين العنصرين، فإن المتنبي واحد من أولئك القلة العباقرة الذين لايخضعون لهما، بل يدخلون معهما في تحدّ وصراع.

– ٩ –

إن لدى المتنبي حسّاً مرهفاً بالمكان، ووعياً حاداً بالزمان، وهو يعاني منهما كليهما، ويتحدّاهما معاً، ولا يخضع لهما، وطموحه أكبر من أن يحدّه زمان أو مكان، وطموحه أيضاً أن يشغل الزمان والمكان معاً.

فالمتنبي يسعى وراء غايته، ولا يكاد يصلها، لأنها بعيدة، فهو يحسّ أن مكان إبله في الصحراء، هو نفسه لايكاد يتغير على الرغم من أن الإبل تسير، وكأن مكانها في الصحراء هو مكانه هو نفسه على ظهر الإبل، لايتغير. يقول في ذلك : (١٩٦) :

وخرقٍ مكانُ العيسِ منه مكانُنا ۝ من العيسِ فيه واسط الكور والظهر

وهذا يدل على إحساس المتنبي برحابة المكان وضيقه نفساً ببطء الحركة ورغبته في الانتقال والوصول السريع إلى هدفه.

ولكن هذا الهدف في الواقع كبير من الصعب الوصول إليه، ولذلك يحس أيضاً بأن الأرض كأنها كرة، يدور حولها ولا نهاية لها، كما يحس بأن الأرض تسافر معه، فكأنه لايغادر موضعه. يقول في ذلك واصفاً إبله وهي تقطع القفر : (١٩٦):

يَخِدْنَ بنا في جَوْزه وكأننا ۝ على كرة أو أرضُه معنا سَفْرُ

ولئن دَلَّ ذلك على شيء، فهو يدلّ على إحساس المتنبي المرهف بالمكان، وضيقه به نفساً، ورغبته في التغلب على رحابته، والوصول إلى هدفه الصعب.

والمتنبي يعي الزمان، ويدرك أنه لايواتيه بما يود، بل إنه لايساعده على تحقيق طموحه. يقول (ص ٥٤١) :

الدهر يعجب من حملي نوائبه | وصبر نفسي على أحداثه الحطم
وقت يضيع وعمر ليت مدته | في غير أمته من سالف الأمم
أتى الزمان بنوه في شبيبته | فسرّهم وأتيناه على الهرم

وهو يرى في الزمن عدواً شرساً، يقول : (ص ١٩٤) :

أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر | وحيداً وما قولي كذا ومعي الصبر

ولكنه على الرغم من ذلك يظل طموحاً بعيد الطموح، فهو يريد أن يبلغ من زمنه مالم يبلغه الزمن نفسه، يقول : (ص ٥٠٨) :

أريد من زمني ذا أن يبلّغني | ماليس يبلغه من نفسه الزمن

وهو لايقبل من الزمن عطاءه، إنما يريد أن يأخذ منه هو مايشاء باختياره، يقول : (ص٥٦٧) :

أعطى الزمان فما قبلت عطاءه | وأراد لي فأردت أن أتخيّرا

وهذا يدل على وعيه لذاته، ورغبته في امتلاكه حريته، كما يدل على أنه في نفسه أعظم من الزمن.

ولذلك كان المتنبي حريصاً على ساعات عمره، فهو يريد أن يملأها كلها عزة ومجداً، ويأبى أن تمرّ به ساعة من غير أن يزداد فيها عزة، يقول (ص ١٧٩) :

فلا عبرت بي ساعة لاتعزني | ولا صحبتني مهجة تقبل الضيما

ولذلك كانت أفعاله كلها في سبيل المجد، كبيرها وصغيرها، قليلها وكثيرها، فهو جادّ فيها كلها، وحسبه هذا، سواء فاز ببغيته أم لم يفز، يقول : (ص ٢٠٤) :

أقل فعالي بَلْهَ أكثره مجد | وذا الجدُّ فيه نلتُ أم لم أنل جَدُّ

إن الإحساس الحاد بالمكان والوعي الشديد بالزمان، والشعور بأنهما لايساعدان على تحقيق الطموح الكبير، كل ذلك يفجّر في النفس صراعاً حاداً ، وألماً شديداً .

ولذلك قال المتنبي (ص ٢٦٧) :

وإذا كانت النفوس كباراً   تعبت في مرادها الأجسام

ويقول أيضاً (ص ١٧٩) :

وإنّني لمن قوم كأن نفوسهم   بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

هذا كلّه يؤكد أن المتنبي يملك نفساً عظيمة، ذلك لأن الإنسان البسيط العادي لايعاني من مشكلة الزمان ولا من ضيق المكان، بل يرضى بما هو قليل، ولا يحسّ بمرور الزمن، إنما العظيم، صاحب الطموح الكبير، والنفس العظيمة، هو من يحس بمشكلة الزمان والمكان.

ولذلك كان المتنبي ينتصر على ضيق الزمان العادي وتفاهة المكان المحسوس برسم آفاق بعيدة لزمان لاينتهي ومكان لايحد، هما غير الزمان المعروف أو المكان المألوف، هما زمان العزة والقوة، ومكان المجد والطموح، وهما من غير شك الأسمى والأبعد والأبقى.

ولذلك كله كانت نفس المتنبي العظيمة تصنع ذلك العالم الواسع الآماد الممتد الأبعاد كي تستعيض به عن الواقع، هي نفس تصنع عالماً من مثال، لامن واقع، ومن التجني على ذلك العالم أن يقاس بما هو مألوف في الواقع، ومن الظلم لتلك النفس العظيمة أن توزن بما معروف لدى العامة من موازين الحياة العادية.

— ١٠ —

إن تلك الآماد البعاد والآفاق الرحاب لايمكن أن تفسّر بالمبالغة أو الإحالة، ولا بالصنعة اللفظية أو بلاغة القول، كما لايمكن أن تفسر بالرغبة في النوال أو التعويض عن نقص وضعف حال.

إن تلك الآماد والأبعاد تدل على نفس عظيمة، رأت الكون العظيم، فوعته، وانطلقت من عظمتها، لتجول في رحاب الكون العظيم ، حرة أبية، مترفعة عن الصغائر العارضة، متطلعة إلى كل ماهو عظيم، تعشقه، وتتغنى به، لتؤكد عظمتها .

إن تلك الآماد والأبعاد في امتدادها اللانهائي، في الزمان والمكان، هي بناء أصيل في رؤية راسخة، تتجلى في الحالات كلها، من سعادة أو شقاء، فرح أو حزن، مع الذات أو مع الآخر، مما يدل على أنها تشكيل ثابت في بنية تلك النفس العظيمة.

ولكن مامصدر تلك الرؤية ؟ مامرجعها ؟ ماالعامل المكون لها ؟ أهو نشأة رفيعة أم وضيعة ؟ أهو ثقافة عربية أم ثقافة وافدة ؟ أهو روح فرد متميز أم روح مجتمع متميز؟

مما لاشك فيه أنه من الصعب ترجيح عامل على عامل، ولا سيما فيما يخص النفس الإنسانية، ولذلك تبدو هناك دائماً عوامل كثيرة.

ولعل من أبرز العوامل على خلق هذه النفس العظيمة هو روح العصر، فالمتنبي سليل حضارة عربية إسلامية، امتدت من الصين شرقاً إلى الأندلس غرباً، وضمت أمماً وشعوباً، وورثت حضارات، واستطاعت أن تتمثلها، وأن تضيف إليها، وأن تبدع فيها، فهي حضارة أنتجت علوماً جديدة مبتكرة، كالنحو والبلاغة، وهي جميعاً علوم عربية بحتة، نشأت في رحاب الإسلام، ولخدمة القرآن الكريم، وفهمه، ثم استقلت، وأصبحت علوماً لها أصولها ونظامها المعرفي، بالإضافة إلى علوم دينية أخرى، كالفقه والتشريع والتفسير، وعلم الحديث.

والمتنبي يعي ذلك كله، ويدركه، ويدرك أنه سليل أبي تمام والبحتري وابن الرومي والجاحظ وأبي نواس وبشار بن برد والأخطل وحسان بن ثابت وامرئ القيس .

ويدرك أيضاً أن الخلافة العباسية تدير من بغداد العاصمة أمور الملك في أصقاع تمتد من الصين إلى الأندلس، ولئن كانت هنالك ممالك وولايات ودويلات، تتناحر، فهو يدرك أنها جميعاً ذات روح واحدة هي الروح العربية.

كما يدرك ماتتعرض له البلاد من أخطار الروم، ويرى بعينه صمود سيف الدولة أمامهم، وصده غزواتهم، وانتصاره عليهم في كثير منها .

وإذن فهناك الوعي بالعصر، والشعور بروحه، وطبيعته، وهذا يولد الثقة بالنفس، والإحساس بالقوة، والشعور بالعظمة.

ويضاف إلى ذلك، روح الفرد نفسه بما تملك من موهبة وقوة وحماسة، وقد ظهرت هذه الروح واضحة في قوتها وعظمتها وامتدادها وشمولها الكون كله، وسعيها إلى ملئه عزة وعظمة وإبداعاً.

وثمة عامل أساسي في هذا كله، هو موقف القرآن الكريم من الإنسان، فثمة آيات كثيرة، تصور عظمة الكون، ورحابة آماده، وشساعة أبعاده، وهي آيات ترسم له آفاقاً ، تمتد طولاً وعرضاً ، وتسمو ارتفاعاً، ثم تضع الإنسان أمام عظمة هذا الكون، لاليضيع فيه ويقلق ويتشتت، وإنما ليتفكر فيه ويتأمل، ويحسّ بعظمته هو نفسه إزاء عظمة هذا الكون، وهي آيات تمنحه الحرية، وتحمّله المسؤولية، وتؤكد له أن لاسلطان لأحد عليه، وأنه ليس مسؤولاً أمام أحد، سوى خالقه، وهذا يمنحه حرية أوسع، ويكسبه قوة أكبر، ويشعره بعظمته.

والآيات التي تعبر عن مثل هذا الموقف كثيرة، ومثلها الآيات التي ترسم آماداً شاسعة للكون وأبعاداً رحبة.

منها قوله تعالى: ﴿ أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت، وإلى السماء كيف رفعت، وإلى الجبال كيف نصبت، وإلى الأرض كيف سطحت، فذكر إنما أنت مذكر، لست عليهم بمسيطر، إلا من تولى وكفر، فيعذبه الله العذاب الأكبر، إن إلينا إيابهم، ثم إن علينا حسابهم ﴾ (سورة الغاشية ٨٨ الآيات ١٧ – ٢٦).

فالآيات الكريمة ترسم عالماً واسعاً فسيحاً، رحب الآفاق، ممتد الأبعاد، طولاً وعرضاً وارتفاعاً، وتضيف إليه الحياة المتحركة الواصلة بين هذه الأبعاد كلها والمتمثلة في الإبل، أعظم كائن حي في الصحراء بعد الإنسان. ثم تضيف الآيات الكريمة ماهو أعظم من ذلك كله، إذ تؤكد حرية الإنسان، وأن ليس هناك من قوة

تقهره أو تجبره، سوى قوة واحدة، إليها مرجعه وعليها حسابه، هي قوة مطلقة، هي قوة خالقه، التي لاقوة سواها فوق الإنسان، مما يؤكد حريته وقوته وعظمته.

ومثلها في بناء كون عظيم، وتصوير إنسان عظيم، مسؤول عن حريته وعظمته، ولكن مآله إلى الله، ليحاسبه، آيات كثيرة. منها قوله تعالى: ﴿ ألم نجعل الأرض مهادا، والجبال أوتادا، وخلقناكم أزواجا ، وجعلنا نومكم سباتا ، وجعلنا الليل لباسا ، وجعلنا النهار معاشا ، وبنينا فوقكم سبعاً شدادا ، وجعلنا سراجاً وهّاجا ، وأنزلنا من المعصرات ماء ثجاجا، لنخرج به حباً ونباتا ، وجنات ألفافا، إن يوم الفصل كان ميقاتا ، يوم ينفخ في الصور فتأتون أفواجا﴾ (سورة النبأ ٧٨ الآيات ٦ - ١٨).

ومنها الآيات الكريمة : ﴿ أأنتم أشدُّ خلقاً أم السماء بناها، رفع سمكها فسواها، وأغطش ليلها وأخرج ضحاها، والأرض بعد ذلك دحاها، أخرج منها ماءها ومرعاها، والجبال أرساها، متاعاً لكم ولأنعامكم، فإذا جاءت الطامة الكبرى، يوم يتذكر الإنسان ماسعى﴾ (النازعات ٧٩ الآيات ٢٧ - ٣٥).

وهي جميعاً آيات كريمة، ترسم آفاقاً واسعة للكون، وتصور أبعاده الممتدة، وتجعل فيه الإنسان حراً ، متحملاً لمسؤولية حريته، وليس ثمة قوة أخرى سواه، تحاسبه أو تسأله، سوى قوة خالقه، الذي إليه مآله .

وهي آيات تدل على عظمة الكون كما تدل علىعظمة الإنسان، ثم تدل على الأعظم وهو خالق الكون والإنسان.

مثل تلك الآيات وسواها كثير، هي روح الإسلام، التي كونت نفس المتنبي العظيمة، هي مارسخ في عمق وجدانه، في داخل مجتمعه الإسلامي، ثم ظهرت بصورة غير مباشرة، بل بصورة بعيدة كل البعد عن المباشرة، فتجلت في نفس عظيمة، ترى الكون العظيم، فتعشق كل ماهو عظيم.

بل ثمة آيات تدعو الإنسان إلى الهجرة والارتحال والضرب في آفاق الأرض الشاسعة، وعدم الخضوع أو الاستسلام، ولا سيما إذا مااستضعف. منها قوله تعالى: ﴿ إن الذين توفاهم الملائكة ظالمي أنفسهم قالوا : فيم كنتم ، قالوا كنا

مستضعفين في الأرض، قالوا : ألم تكن أرض ا لله واسعة فتهاجروا فيها ، فأولئك مأواهم جهنم وساءت مصيرا ﴾ (سورة النساء الآية (٩٧)) .

ومثلها قوله تعالى : ﴿ ياعبادي الذين آمنوا إن أرضي واسعة فإياي فاعبدون، كل نفس ذائقة الموت ثم إلينا ترجعون، الذين آمنوا وعملوا الصالحات لَنُبَوِّئَنَّهم من الجنة غرفاً تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها نعم أجر العاملين، الذين صبروا وعلى ربهم يتوكلون، وكأيٍّ من دابة لاتحمل رزقها، ا لله يرزقها وإياكم، وهو السميع العليم ﴾ (سورة العنكبوت الآيات ٥٦ – ٦٠) .

فالمولى تعالى يملّك الإنسان حريته، ويذكره بأرض ا لله الواسعة، وأن بإمكانه أن يتنقّل فيها حيث يشاء ، ليعمل، ويجد رزقه، وحين يتوجه الإنسان إلى ا لله وحده بالعبادة، يمتلك حريته، ولا يخشى أحداً من خلقه.

وإلى مثل تلك الآيات الكريمة مرجع العظمة في نفس المتنبي، وإليها شعوره بعظمة الكون وسعته، وكأن المتنبي يردّد معاني بعض ماتقدم من آيات حين يقول (ص ١٧٨) :

تغرّب لامستعظماً غير نفسه ولا قابلاً إلا لخالقه حكما

– ١٠ –

تلك هي رؤية المتنبي العظيمة، هي رؤية فرد عظيم، تنبع من كون عظيم، وتستمد نسغها من حضارة عظيمة، هي حضارة العروبة والإسلام.

ولذلك ليس غريباً أن يمتلك المتنبي هذه المكانة العظيمة في تاريخ الأدب العربي، بل في التاريخ العربي، فقد مثل روح الفرد العربي، كما مثل روح الأمة العربية، وتوحدت عنده هذه الروح وتلك، وكان التعبير عن هذا التوحد في بيان عربي مشرق، ولغة مشرقة أقل مايقال عنها إنها لغة عظيمة لشاعر عظيم.

الحواشـــــي

١- المتنبي، أبو الطيب، أحمد بن الحسين، ولد في الكوفة سنة ٣٠٣هـ ارتحل إلى البادية سنة ٣١٢هـ وأقام فيها عامين حيث خالط البدو ثم قدم بغداد أواخر سنة ٣١٦هـ ثم قصد اللاذقية سنة ٣٢١هـ وطاف بالشام ثم استقر به المقام عام ٣٣٧ عند سيف الدولة في حلب إلىأن غادره عام ٣٤٦هـ إلى مصر، حيث مدح كافوراً الإخشيدي. ولم يلبث أن غادره عام ٣٥٠هـ إلى بغداد ليمكث فيها عاماً ثم يقصد أرجان وشيراز، ويقرر العودة إلى بغداد عام ٣٥٤ ولكن في الطريق من واسط إلى بغداد تعرض له فاتك بن جهل الأسدي فقتله .

ينظر : المحاسني، د. زكي، المتنبي ، دار المعارف بمصر، القاهرة ، ط. رابعة، ١٩٧١، ص ٢٢ وما بعدها. ومراجع المتنبي ومصادره كثيرة، ولكن البحث مستقل بمنهجه وزاوية الرؤية .

٢- شواهد المتنبي الشعرية تمت العودة فيها إلى : اليازجي، ناصيف، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار صادر - دار بيروت، بيروت، ١٩٦٤.

٣- أبو المسك كافور الإخشيدي، ٣١٤ - ٣٥٧هـ ، عبد حبشي اشتراه الإخشيد عامل مصر، محمد بن طفج، ثم أعتقه، ولما توفي عام ٣٣٤هـ ترك ولدين تحت وصاية كافور، فتولى الحكم، واستمر فيه ثلاثة وعشرين عاماً ، إلى وفاته عام ٣٥٧هـ ، كان يدني الشعراء ويميزهم، وكان عظيم الحرمة، وله حجاب، زاد ملكه على مولاه الإخشيد، وكان خبيراً بالسياسة فطناً ذكياً، جيد العقل داهية.

ينظر ، حسن، إبراهيم حسن ، تاريخ الإسلام السياسي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط. سابعة ، ١٩٦٥ - ١٩٦٦، الجزء الثالث ص ١٤١.

رسالة الغفران

تعدّ رسالة الغفران (٤٢٢ أو ٤٢٤ هـ) للمعري (٣٦٣- ٤٤٩هـ) العمل الأدبيّ الوحيد في اللغة العربية الذي تجرّأ فاستلهم القرآن الكريم، فأنشأ يوحي منه رحلة إلى الجنة والنار.

إن أحداً من الأدباء العرب، سواء في ذلك الشعراء والكتّاب، لم يقدم على استلهام أي قصة من قصص الأنبياء، ولا أي صورة من صور الجنة أو النار، لقد كان جهد الأدباء منصباً على الإفادة من لغة القرآن الكريم، وأسلوبه البياني، وتراكيبه النحوية، والوقوف على صوره المجازية والبلاغية واستعاراته وكناياته.

وما أقدم عليه المعري فيه جرأة، ولكنّ فيه احتراماً للقرآن الكريم وتقديساً وتقديراً، وليس فيه أي شيء من المسّ به البتة. لقد أفاد من البنية العامة للجنة والنار في القرآن الكريم، واستلهمها، وبنى عليها رسالته ليقدّم جنة هي جنة الأدباء، وليقدّم ناراً هي نار بعض الأدباء.

*

والمعرّي يرى الجنة والنار من وجهة نظر الأديب الأعمى، الحبيس في داره، المحروم من متع الدنيا، سواء في ذلك الطعام أو الشراب أو المرأة أو البصر. فالأدباء العميان في الدنيا مبصرون في الجنة، وبصرهم فيها حديد، والعوران في الدنيا عيونهم في الجنة من أجمل العيون.

إن المعرّي لايرى الجنّة من وجهة نظر المفتي أو الواعظ الدينيّ أو المرشد الروحي مثلاً، إنما يراها بعيني أديب لغوي شاعر، ويراها بعيني أعمى محروم من الطعام والشراب والمرأة، وبعقل فيلسوف له موقفه الخاص من الحياة.

*

والمعرّي يسير ببطله ابن القارح في الجنة سيراً هادئاً، فيظهر منذ البدء في الجنة وله فيها أشجار كثيرة، يسير في ظلالها، ليلتقي الشعراء واللغويين ويسألهم ويحاورهم، ويدهش أحدهم إذا لم ينسه هول الحشر ماحفظ من شعر، فيقص عليه ماكان من مساعدة إبراهيم بن محمد ﷺ له على دخول الجنة، ثم يمضي فيمتّع ناظريه بالشجر والأنهار والكؤوس والحور، ويقيم المآدب للأدباء، فيأكل معهم ويشرب، ويعقد مجالس الرقص والغناء، ثم يرى الحور العِين، وتخرج له إحداهنّ من ثمرة من ثمار الجنّة، ويعرّج على مساكن الجنّ، ويلتقي أبا هَدْرَش، ويسمع بعض شعره، ثم يمضي حتى يبلغ أقصى الجنّة، فيلتقي الحطيئة والخنساء، ومِن هناك يطلّ على النار، فيرى بعض شعراء الجاهلية، ويحاورهم في أشعارهم، لكنّه مايلبث حتى يملّها ويعود إلى الجنّة، وتلتقيه أفعى تروي الأشعار والأخبار، تعِده إن أقام عندها أن تنقلب إلى غانية، ولكنّه يفرّ منها إلى الحورية الأولى التي خرجت له من إحدى ثمار الجنّة، ويتعلّق بها، ويذكر امرأ القيس ودارة جلجل، فإذا هو أمام نهر، والحورية تغطّ فيه مع صويحباتها، فيعقر ناقته، ويطعمهن، شأنه شأن امرئ القيس ثم يشرب شيئاً من شراب الجنّة، وأخيراً يحمله الولدان المخلّدون والجواري على مفرش، ويمضون به إلى النعيم المقيم.

وتبدو هذه الرحلة في الجنّة أشبه بالرحلة في الدنيا، بل كأنها تعويض عنها، وفيها ينال ابن القارح من المتع ماكان المعرّي محروماً منه، كأنّ المعرّي يعوّض بذلك عن حرمانه في الدنيا، ولكن من غير أن يناقض الفلسفة التي عاش عليها في الدنيا.

*

وواضح أن هذه الرحلة تقوم على السرد المتصل الذي يبدأ من نقطة ويظلّ يسير في خطّ مستقيم ماراً بنقاط متتابعة، ولكنّ المعرّي يقطع هذا السرد، ليتحدّث عن ماضٍ، إذ لاتبدأ الرحلة منذ دخوله الجنة، إنما تبدأ وهو في الجنة، ثم يحدثنا فيما بعد عن هوْل الحشر ودخوله الجنة، وهو حديث يرويه ابن القارح نفسه، ولكن في

قطع لرحلته، وتوقف، وبصيغة الفعل الماضي، ثم يعود ليتابع الرحلة، وهو يرويها ثانية بضمير الغائب والفعل المضارع، مما يدلّ على وعي المعري لفنّه السرديّ.

والمعري لايروي على لسان نفسه، بضمير المتكلّم، وإنما يروي على لسان ابن القارح، جاعلاً منه بطل الغفران، فهو الذي يدخل الجنة، وهو الذي يطوف في أرجائها، ويلتقي شعراءها، ويحاورهم.

فما سرّ هذا الاختفاء وراء شخصية ابن القارح؟ وعدم دخول المعري الجنة بنفسه؟ هل هو الزهد في المغامرة، والبعد عنها، وهل هو الخوف من تحمّل المسؤولية، ليحملها ابن القارح، وليتكلم على لسانه بما يريد أن يقوله هو نفسه، هل هو التواضع، ليظهر علمه من خلال ابن القارح، أم هل هي محض حيلة فنية، اتخذها المعري وسيلة للتصوير والتعبير والسرد؟

ومهما يكن من أمر، فالمعري متقن لفنّ السرد، قادر على ربط النقاط بعضها ببعض، في دلالات وأبعاد فكرية عميقة.

ولعلّه ليس من الجديد القول إن رسالة الغفران هي أول نص أدبي باللغة العربية يصوّر رحلة إلى العالم الآخر يزور فيها البطل الجنة والنار، ويلتقي هنا وهناك رجالاً من المعروفين في الدنيا، ويحاورهم في أمور الأدب واللغة والشعر.

*

ولعلّه أيضاً ليس من المبالغة القول إن المعري يأتي برسالة الغفران في الأدب العربي بنوع أدبي جديد يقوم على السرد، ويتضمن السرد والوصف والحوار كما يتضمن شخصية رئيسية تتحرك وتتصرف إلى جوار شخصيات ثانوية وتقوم بعمل متكامل له بداية ونهاية، ويتضمن تقنيات السرد من قصّ واسترجاع، وفي تنوّع واضح في الشخصيات من جنّ وإنس وحيوان، وجنة ونار وفي خيال بديع مبتكر يجعل النساء يخرجن من ثمار السفرجل والرمّان والتفاح، ويجعل الأفعى تنقلب إلى غانية ويتضمن إلى جانب ذلك كله قصصاً كثيرة في إطار تلك القصة الكبيرة.

والمعري يسـتعين على بناء ذلك كله بحشد من الآيات والأشعار والأخبار والقضايا اللغوية والنحوية تبدو في معظمها متماسكة وضرورية وذات دور في الوصف أو التصوير أو توضيح الشخصية أو تحريك الواقع، ويبدو بعضها محض مناقشات لغوية اقتضاها السياق، وهو حين ينشئ حواراً بين ابن القارح وغيره من الشعراء واللغويين والنحاة، إنما ينشئ حواراً رشيقاً، سلساً في معظمه، وإن كان لايخلو في بعض المواضع من الألفاظ الصعبة.

– المكان –

والمعري يحس بالجنة كأنها مكان من أمكنة الدنيا، فهي محدودة بمشارق ومغارب، وهي ذات نقاط قريبة وأخرى بعيدة، وفيها علوّ وسفول، وفيها عتمة وإشراق، ومدائن مكتظة، وكأنها نسبية، وليست مطلقة، وليس هذا بالأمر الغريب على بشر، يقيس الآخرة بمعايير الدنيا، سواء وعى ذلك أم لم يعِه، وإن كان يجهد في جعلها مختلفة عن الدنيا، باتساعها، واختلاف طبيعتها.

فالجنة في مكال عالٍ، والنار في مكان منخفض، وابن القارح يطلّ على النار من فوق. " فيطّلِعُ فيرى إبليس– لعنه الله– وهو يضطرب في الأغلال والسلاسل" ص٣٠٩، ثم يسأل عن أحد الشعراء فيقال له انظر إلى أسفل حتى تراه، يقول ابن القارح: (فليت شعري مافعل عمرو بن كلثوم؟ فيقال: هاهو ذا من تحتِك، إن شئت أن تحاوره، فحاوره) (ص ٣٢٩).

وبعد أن يكلّم ابن القارح الشعراء وهم في النار، يتدخل الشيطان، فيقول لخزنة النار قاصداً ابن القارح: (ألا تسمعون هذا المتكلّم بما لايعنيه؟ قد شغلكم وشغل غيرَكم عمّا هو فيه، فلو أنّ فيكم صاحب نَحِيزَةٍ قوية، لوثبَ وثبة حتى يلحقَ به فيجذِبَه إلى سقر) (ص ٣٤٩– ٣٥٠).

وهكذا فالجنة في علوّ، والنار في سفول، وهذا أمر طبيعي في الوجدان الإنساني، إذ طالما ارتبط المكان العالي بالقيم العليا، وطالما ارتبط المكان الواطـئ بما الحطّ من عادات وفعال مرذولة.

وفي الجنة مسافات وأبعاد، ومشارق ومغارب، وفيها رياض. ويطلب ابن القارح مغنيتين: (فيركب بعض الخدم ناقة من نوق الجنة، ويذهب إليهما على بُعْد مكانهما، فتُقبلان على نَجيبين أسرعَ من البرق اللامع) (ص ٢٧٤). وثمّة مسافات وأميال، وأمام ووراء، وتقدّم وتراجع: (ويَمَلّ من خطاب أهل النار، فينصرف إلى قصره المشيد، فإذا صار على ميل أو ميلين، ذكر أنه ماسأل عن مهلهل التغلبيّ... فيرجع أدراجَه) (ص ٣٥١).

وفي الجنة كثبان، ولكنها من عنبر، فابن القارح (يركب نجيباً من نُجُبِ الجنة خُلِقَ من ياقوتٍ ودُرّ ... يُمْلِعُ [يسرع ويخفّ] بين كُثبان العنبر] (ص١٧٥-١٧٦).

وفي الجنة قرب وبعد، وأدنى وأقصى، ويتخذ هذا المقياس صفة قيمية، فإذا القاصي والبعيد للأقلّ مكانة وقيمة.

(فيذهب، فإذا هو ببيت في أقصى الجنة، كأنه حِفْشُ أَمَةٍ راعية، وفيه رجل ليس عليه نور سكّان الجنة، وعنده شجرة قميئة، ثمرها ليس بزَاكٍ) (ص ٣٠٧).

(فيخلّفُهُ ويمضي، فإذا هو بامرأة في أقصى الجنة قريبة من المُطّلَعِ إلى النار. فيقول من أنتِ؟ فتقول: أنا الخنساء، أحببتُ أن أنظر إلى صخر فاطلعت فرأيته كالجبل الشامخ والنار تضطرم في رأسه. فقال لي: لقد صح مَزْعَمُكِ فيّ، يعني قولها:

وإنّ صخراً لتأتـمُّ الهُداةُ بـه   كأنه علمٌ في رأسه نار) (ص ٣٠٨)

وفي الجنة نفسها الأعلى والأدنى، ومما لاشكّ فيه أن الصفة المكانية تحمل أيضاً دلالة قيمية: (ويمرّ بأبيات ليس لها سُمُوقُ أبيات الجنة، فيسأل عنها فيقال: هذه جنة الرجَز يكون فيها: أغلب بني عجل، والعجاج، ورؤبة...) ٠ص ٣٧٣). فيعلّق

على ماسمع، مخاطباً شعراء الرجز: (وإنّ الرجَزَ لَمِنْ سَفْسَاف القريض، قصّـرتم أيهـا النَقَرُ، فقُصِّرَ بكم) (ص ٣٧٥).

وهكذا، فالبيوت غير العالية ذات دلالة على قيمة شعرية غير عالية أيضاً.

*

والمعري يدرك من غير شكّ أن الجنة متسعة اتسـاعاً لايُحـدّ، ولذلك فهـو يعبّر عن شيء من هذا في غير موضع.

ففي الجنـة شـجر كثـير، و (كـل شـجرة منه تـأخذ مـابين المشـرق إلى المغـرب) (ص١٤٠-١٤١) ، فإذا كانت الشـجرة الواحـدة كذلـك، فممـا لاشـكّ فيـه أن الجنة واسعة بما لايُحَدّ.

ويتضح هذا الامتداد الواسع من كلام حُمَيْدِ بنِ ثور الهلالي، الذي يصف بصره في الجنة، فيقول:

(إنّي لأكونُ في مغاربِ الجنة، فألمحُ الصديق من أصدقائي وهو بمشـارقها، وبيـني وبينه مسيرةُ ألوف أعوام للشمس التي عَرَفْتَ سرعةَ مسيرها في العاجلة، فتعالى ا لله القادر على كلّ بديع) (ص ٢٦٣).

وفي الجنة حدائق كثيرة (لايعرف كنهها إلاّ ا لله) (ص ٢٨٨).

وفي الجنة أنهار وروافد وجداول كثيرة، تظللها أشجار.

(وتجـري في أصـول ذلـك الشـجر أنهـارُ تُختَلَـجُ) [تجتـذَب] مـن مـاء الحيـوان، والكوثر يمدّها كلَّ أوان... وسُعُدٌ [أنهر صغيرة] من اللبن متخرّقـات [متسـعات] ، لاتُغَيَّرُ بأن تطولَ الأوقاتُ، وجعافِرُ [أنهر صغيرة] من الرحيق المختـوم، عـزَّ المقتـدر على كل محتوم، تلك هي الراح الدائمـة، لا الذميمـة ولا الذائمـة... ويعمـد إليهـا المغترفُ بكؤوس من العسجد، وأباريق خلقت من الزبرجد) (ص ١٤١- ١٤٢).

وهي أنهر متميزة، لايشبهها من الأنهر المعروفة شيء، ولعل المعري اختار لها ألفاظاً غريبة ليميزها من غيرها، وهي بعد ذلك أنهرٌ تتزيّن بما هو مصنوع من كؤوس وأباريق، تمنحها مزيداً من التميز والجمال.

(وكم على تلك الأنهار من آنية زَبَرْجَدٍ محفور، وياقوت خُلِقَ على خَلْقَ الفُور [الظباء]، من أصفر وأحمر وأزرق، يُخال إن لُمِسَ أحرق، كما قال الشاعر الصَّنَوْبَريّ:

تَخَيَّلُهُ ساطعاً وَهْجُهُ   فتأبَى الدُنوَّ إلى وهْجِهِ

وفي تلك الأنهار أوانٍ على هيئة الطير السابحة، والغانية على الماء السائحة، فمنها ماهو على صور الكراكي، وأُخَرُ تشاكل المكاكي، وعلى خلق طواويس وبط، فبعض في الجارية، وبعض في الشط، ينبع من أفواهها شراب، كأنه من الرّقة سراب، لو جَرَعَ جُرْعَةً منه الحَكَميُّ [أبو نواس] لَحَكَمَ أنه الفوزُ القِدَميّ) (ص ١٤٩).

والمعري يرصد –كما هو واضح– حجوم الأباريق وألوانها وأشكالها، ويأتي بما هو متعدد ومتنوع، وبما هو باهر وجديد.

وما هي بالأواني الثابتة الجامدة، وإنما هي متحركة، ولها أصوات:

(وتَقْترِعُ تلك الآنية، فَيَسْمَعُ لها أصواتٌ، تُبْعَثُ بمثلِها الأموات) (ص ١٧٢).

*

والطبيعة نفسها ليست ساكنة، وإنما هي متحركة، فثمة سحاب ومطر، ولكن على نحو خاص، (فيُنْشِئ الله –تعالت آلاؤه– سحابةً كأحسنِ مايكون من السحب، مَن نظرَ إليها شهِدَ أنه لم يرَ قط شيئاً أحسن منها، محلاّةً بالبرق في وسَطِها وأطرافها، تُمْطِرُ بماء ورد الجنة من طلٍّ وطَشّ. وتنشر حصى الكافور كأنه صغار البَرَد) (ص٢٦٧).

وفي الجنة مدائن مختلفة، بعضها مشرق مضيء، وبعضها ليس كذلك، وأمّا الثانية فللجن، ولهؤلاء أيضاً مغاور، وهي في الجنة.

(فيركب بعض دواب الجنة ويسير، فإذا هو بمدائنَ ليست كمدائنِ الجنة، ولا عليها النور الشَّعْشَعَاني، وهي ذات أدْحال [سراديب] وغماليل [وديان ذات أشجار كثيرة معتمة] فيقول لبعض الملائكة: ماهذه ياعبد الله؟ فيقول: هذه جنة العفاريت فيعوج عليهم، فإذا هو بشيخ جالس على باب المغارة) (ص ٢٩٠).

والمعري يجد من غير شكّ في تصوير الجنة قدراً كبيراً من الفسحة والانطلاق والحرية يخرج به من إسار بيته الذي لزمه معظم حياته، ومن إسار عماه الذي لازمه طوال عمره.

– السكّان –

وفي الجنة، وهي مكان، سكان من الإنس والجن والحيوان، وهم جميعاً على أنواع، وبينهم اختلاف. فالإنس في معظمهم من الشعراء واللغويين والنحويين والأدباء، وهم جميعاً من المعروفين في الدنيا، وأكثرهم من الأقدمين، ومن كان منهم في الدنيا شيخاً هرماً، فإذا هو في الجنة شاب كأحسن مايكون الشباب، كزهير بن أبي سلمى الذي يلقاه (فيجده شاباً كالزهرة الجَنِيَّةِ، قد وُهِبَ له قصر مِنْ وَنِيَّة [لؤلؤة]، كأنه مالَبِسَ جلبابَ هَرَمٍ، ولا تأفَّفَ من البَرَم، وكأنه لم يقل في الميمية :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً لا أبا لك يسأم)(ص ١٨٢)

ومَن كان في الدنيا أعمى فهو في الجنة بصير، كحُمَيْد بنِ ثورٍ الذي تقدّم وصفه لحدّة بصره، وهو في الجنة (ص ١٦٤ – ١٦٥).

والعوران في الدنيا يصبحون في الجنة من أكثر الناس جمال عيون، وإذ يراهم ابن القارح يقول لهم وهو لايعرفهم: (مارأيت أحسنَ من عيونكم في أهل الجنان! فمَنْ أنتم خَلَدَ عليكم النعيم؟ فيقولون: نحن عوران قيس) (ص ٧٣).

*

ومَن كانت مِن النساء في الدنيا سوداء أو ذات فم كريه الرائحة صارت في الجنة بيضاء (أنصع من الكافور) (ص ٢٨٧) أو صارت ذات فمٍ عذب المقبل (وإن امرأ القيس لمسكين مسكين) (ص ٢٨٥)، إذ لم يذق مثل ذلك الفم، وهو القائل في مثيله:

(كأن المدامَ وصوبَ الغمامِ وريحَ الخزامى ونشرَ القُطُرْ

يُعَلُّ بـه بـــرْدُ أنيابهـــا إذا غـرَّدَ الطائر المستحِـرْ) (ص ٢٨٦)

والمعري بتكريمه هاتين المرأتين وإدخالهما الجنة إنما يدل علـى عطف على المرأة وإشفاق عليها.

والحور في الجنة (على ضربين: ضربٌ خلقه الله في الجنة لم يعرف غيرَهـا، وضربٌ نقله الله من الدار العاجلة لّما عمل الأعمال الصالحة) (ص ٢٨٧-٢٨٨).

ويدهش ابن القارح لحديث الملك فيطلب منه أن يدلّه على الضرب الأول (فيتبعه، فيجيء به إلى حدائق لايعرِفُ كنهها إلا الله، فيقول الملَك خذ ثمرة من هذا الثمر، فاكسرها، فإن هذا الشجر يعرف بشجر الحور. فيأخذ سفرجلة أو رمّانة أو تفّاحة، أو ماشاء الله من الثمار، فيكسرها، فتخرج منها جارية حوراء عيناءُ، تَـبْرَقُ [تدهش] لحسنها حوريات الجنان، فتقول: مَن أنتَ ياعبد الله؟ فيقول: أنا فلان ابن فلان، فتقول: إني أُمَنّى بلقائك قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة) (ص٢٨٨).

ثم إن ابن القارح ليسجد لله شكراً على منحه تلك الحورية، ثم (يخطر في نفسه وهو ساجد أن تلك الجارية على حسنها ضاوية، فيرفع رأسه من السجود وقد صار من ورائها رِدْفٌ يضاحي كُثبَانَ عالج وأنقاءَ الدهناء...) (ص ٢٨٨- ٢٨٩)، فيذهل ويطلب أن تقصر قليلاً، (فيقال له: أنت مخيّرٌ في تكوين هذه الجارية كما تشاء) (ص ٢٨٩).

وواضح جموح خيال المعري، وذهابه بعيداً وراء تصوير رغبات النفس وأهوائها، وهو بذلك أيضاً يمنح الإنسان حرية الخلق والإبداع والتكوين.

*

والناس بعد ذلك في الجنة ليسوا بهادئين أو ساكنين، بل هم في حركة واعتمال، فابن القارح ينتقل من هذا إلى ذاك، يحاور ويسأل، وثمة مآدب ومجالس وألوان من الطعام والشراب والغناء والطرب والرقص.

فبينما ابن القارح يطوف في إحدى الرياض (يمر رفٌّ من إوَزّ الجنة، فلا يلبث أن ينزل على تلك الروضة، ويقف وقوفَ منتَظِرٍ لأمر، ومِن شأن طير الجنة أن يتكلّم، فيقول: ماشأنكن؟ فيقلن: ألهمنا أن نسقط في هذه الروضة فنغني لمن فيها مِنْ شَرْبٍ، فيقول: على بركة الله القدير. فينتفضنَ، فيصرنَ جواريَ كواعبَ يرْفُلْنَ في وشي الجنة، وبأيديهن المزاهر وأنواع مايُلتمسُ به الملاهي، فيعجب، وحُقَّ له العجب... فيقول لإحداهنّ على سبيل الامتحان: اعملي قول أبي أُمامة [النابغة الذبياني]، وهو هذا القاعد أمامي:

أمِنْ آلِ مَيَّةَ رائحٌ أو مغتَدِ عَجْلانَ ذا زادٍ وغيرَ مُزَوَّدِ

*

ثقيلاً أول، فتصنعه، فتجيء به مُطْرِباً، وفي أعضاء السامع مُتَسرّباً، ولو نُحِتَ صنمٌ من أحجار، أو دفٌّ أُشِرَ [نُشِرَ] عند النجار، ثم سمع ذلك الصوت لرقص) (ص٢١٢- ٢١٣).

والمعري هنا يرصد الصوت والأحاسيس ويصور الحركة ويصف البراعة في العزف ويأتي بما هو مدهش من انقلاب الإوز إلى حور عين.

وإذا كانت تلك الجواري قد انقلبن عن إوزات، فإن جواري أخريات يخرجن من ثمر العَفْوِ. (ويذكر -أذكره الله بالصالحات- الأبيات التي تنسب إلى الخليل بن احمد، والخليل يومئذ في الجماعة، وأنها تصلح لأن يُرْقَص عليها، فينشئ الله القادر

بلطف حكمته، شجرة من عَفْز، والعفزُ الجَوزُ، فتُونِعُ لوقتها، ثم تنفُضُ عددًا لايحصيه إلا ا لله سبحانه، وتنشقّ كل واحدة عن أربع جوارٍ يَرُقْنَ الرائين، ممن قربَ والنائين، يرقصن على الأبيات المنسوبة إلى الخليل) (ص ٢٧٩).

*

ثم يخطر على باله أن يقيم مأدبة، فإذا كل شيء حاضر، وهاهو ذا المعري يذكر ذلك بالتفصيل:

(ويَجسُ في صدره –عمّره ا لله بالسرور– أرحاءٌ تدور فيها البهائم، فيمثُلُ بين يديه ماشاء ا لله من البيوت، فيها أحجار من جواهر الجنة، تدير بعضها جِمالٌ تسومُ في عِضَاه الفردوس، وأَيْنُقٌ لاتعطف على الحِيران، وصنوف من البغال والبقر وبنات صَعْدة [حمر الوحش]، فإذا اجتمع من الطِّحْنِ مايُظَنُّ انه كافٍ للمأدبة تفرّق خدمه من الولدان المخلدين، فجاؤوا بالعماريس، وهي الجِداء، وضروب الطير التي جرت العادة بأكلها، كأبجاج العكارم [فراخ الحمام] وجوازل الطواويس [جمع جوزل وهو الفرخ] والسمين من دجاج الرحمة وفراريج الخُلْدِ. وسيقت البقر والغنم والإبل لِتُعْتَبَطَ، فارتفع رُغاء العَكَر [قطعة من الإبل] ويُعَارُ المَعز وثُؤَاجُ الضَّأن، وصياح الديكة، لِعِيانِ المُدْية، وذلك كله – بحمد ا لله– لا ألم فيه، وإنما هو جِدٌّ مثل اللعب) (ص ٢٧١).

وواضح مافي هذه اللوحة من حركة وصخب وضجيج، وكثرة في الحيوان، وقدرة على رصد الأنواع وتسمية الأصوات وتصوير الحركات.

ولعلّ أجمل مافي اللوحة هو الفكرة الأخيرة، إذ الذبح في الجنة ليس كالذبح في الدنيا، إنما هو كلعب الأطفال، وهي فكرة بارعة، ولفتة ذكية، تؤكد رفق المعري بالحيوان، وهو العازف في الدنيا عن أكل لحمه. والطريف أنه لايأكل منه هنا، إذ ليس هو المتجول في رياض الجنة، إنما صديقه ابن القارح.

ولا ينسى المعري الأسماك، وها هو ذا يصورها وهي في الجنة، بما فيهـا مـن تميز، وما لها من صفات خاصة: (فأما الأنهار الخَمْرِيّة، فتلعب فيها أسماك هي على صـور السمك بحرية ونهرية، وما يسكن منـه في العيـون النبعيـة، ويظفـر بضـروب النبـت المرعية، إلا أنه من الذهب والفضة وصنوف الجواهر، المقابَلة بالنور الباهر. فإذا مـدّ المؤمن يده إلى واحدة من ذلك السمك، شرب من فيها عذباً لو وقعت الجرعة منـه في البحر الذي لايستطيع ماءه الشارب، لَحَلَتْ منه أسافِلُ وغوارب، ولصارَ الصَمَر [النتن] كأنه رائحة خُزامى سهل) (ص ١٦٨).

*

وإلى جانب ماظهر من حيوان في الجنة، هناك نوع آخر مـن الحيـوان، كـان في الدنيا، ثم دخل الجنة.

وهو نوع طريف، ومنه بقرة وحشية رآها في الجنة، فأراد صيدها، فطلبـت منـه أن يكفّ، لأنها ليست كسائر الحيوان، وها هي ذي تقول له:

(أمسكْ، رحمك ا لله، فإني لست من وحش الجنـة الـتي أنشـأها ا لله سبحانه ولم تكن في الدار الزائلة، ولكني كنت في محلة الغُرور أرود في بعـض القفـار، فمـرّ بـي ركـب مؤمنون قد كَـرِيَ [نقـص] زادهـم، فصرعونـي واستعانوا بـي علـى السـفر، فعوّضني ا لله -جلت كلمته- بأن أسكنني في الخلود) (ص ١٩٨).

ومن هذا النوع أيضاً حية كـانت تسـكن في الدنيـا دار الحسـن البصـري، وقـد دخلت الجنة، وهـي تـروي الأخبـار والأشـعار، ويلتقيهـا ابـن القـارح، فتدعـوه إلى الإقامة عندها، وتعده أن تنتفض فتصير من أحسن غواني الجنة، ولكن ابـن القـارح (يذعر منها ويذهب مهـرولاً) (ص ٣٧). ليعـود إلى الجاريـة الـتي خرجـت لـه من إحدى ثمار الجنة وكانت تنتظره قبل أن يخلق ا لله الدنيا بأربعة آلاف سنة، وفي لجوء ابن القارح إلى هذه وفراره من تلك، مايدل على وفاء للمرأة، وصـدق في التعـامل معها، وفيه مايدل أيضاً على إيثاره امرأة تخرج من ثمرة نباتية على امرأة تنقلب عـن

أفعى، مما يتّسق مع مذهب المعري الذي كان عازفاً عن أكل الحيوان وما ينتجه، وفيه أيضاً صدور عن تصور شعبي شائع لدى العامة يرى في المرأة أفعى.

وإذا كان ثمة شيء من الطرافة في خروج حور العين من الثمار أو انقلابهن عن الإوز في بعض المواقف، فهي طرافة بريئة، تتيح قدراً من المرح والدعابة، وتدل على نفس تنطلق في الجنة بسماح وحرية، وليس من المنطقي أن يظن في ذلك أي قدر من السخرية أو التهكم.

إن المعري يدل في رسالة الغفران على انطلاق حرّ في رحاب الجنان، وعلى نفس تمرح ماشاء لها المرح، بعدما عاش في ضيق بيته، وعانى من حبس نفسه، وهو بذكاء الفنان لايمارس ذلك بنفسه مباشرة، وإنما يمارسه من خلال بطله ابن القارح.

ومنه أيضاً أسد دخل الجنة لأنه كان في الدنيا قد افترس (عتبة بن أبي لهب) أحد أعداء المسلمين، وإذ يراه ابن القارح وهو يفترس شاة في الجنة، يسأله عما يفعل، فيجيبه:

(أنا أفترس ماشاء ا لله، فلا تأذى الفريسة بظفر ولا ناب، ولكن تجد من اللذة كما أجد، بلطف ربها العزيز) (ص ٣٠٥).

وهكذا يلتمس المعري العذر للافتراس ويفلسفه، بل يغيره، فإذا هو في الجنة لذة للطرفين، الآكل والمأكول، ولا ألم ولا عذاب، لأنهما معاً في الجنة، حيث النعيم المقيم.

*

وفيما يخص ابن القارح يلاحظ مايظهر عليه دائماً من دهشة وانفعال ومن رغبة في المعرفة، وهو يتطلع دائماً إلى مزيد، فينتقل من ركن في الجنة إلى ركن، وهو لايكتفي بالحسّ والرؤية والانفعال، بل يكون له رأي واختيار وفعل، وحسبه أنه رأى الحورية ضاوية فتمناها على غير هذه الحال، فلما غلظت أرادها مختلفة أيضاً،

وهو الذي تشهّى المأدبة، وطلب الرقص والغناء، مما يؤكد حرص المعري على إظهار معنى الحرية، قولاً وفعلاً.

وهكذا فللإنسان فعل في الجنة، وإرادة، واختيار، وهو بذلك يقيم علاقات مع المكان، ينفعل به، ويفعل فيه، ولكن وفق رؤية فنية سامية، تنشد دائماً الفن والجمال.

والحيوان بعد ذلك متنوع، من طير وسمك وإوز وجمال وغير ذلك من الدواب، وهي كثيرة، ولها حركة وانتقال وأصوات، وهي على ضربين أيضاً، ضرب خُلِقَ في الجنة بداءة، وضرب دخل إليها من الدنيا.

إن وجود الحيوان في الجنة هو دليل ألفة الإنسان للحيوان، وحاجته إليه، لطعام وزينة وركوب، وهو وجود كريم، لاهوان فيه، ومعظم الحيوان في الجنة من زبرجد وعسجد، ولا سيما المركوب، كالأينق والدواب، وما يُذبح منه لايجد ألماً، وما يأكل بعضه بعضاً، كذلك لايجد ألماً، إنما يجد المأكول لذة كلذة الآكل، وبذلك يحمل المعري للحيوان الرأفة والرفق، حتى في الجنان.

وواضح بعد ذلك أن الجنة ليست محض مكان جميل، إنما هي مكان يكتمل بمن فيه من إنسان وبما يكون بين أفراده من علاقات، وما يكون بينهم وبين الجنة من صلات. فالناس في الجنة يفعلون ويتحركون وينفعلون ويفعلون ويقيمون فيما بينهم علاقات، ويتجول بينهم ابن القارح، مخترقاً الأماكن، ومجتازاً المواضع، ليغدو المكان فضاء تعج فيه ألوان من الحياة. بالإضافة إلى ماتضج فيه من حوارات وخصومات ونقاشات بين ابن القارح والشعراء واللغويين والنحاة والرجّاز تبلغ أحياناً حد الغضب أو الخصام، مما يملأ الجواء بالمعرفة واللغة والشعر وضروب الثقافة لذلك العصر.

وما أقامه ابن القارح في الجنة من مآدب ومجالس لأجل اللهو والطرب والرقص والغناء، يدل على تعويض المعري لنفسه عن حرمانه من هذا كله في الدنيا، وهذه

كلها بعد ذلك في الجنة متع ولذات مباحة، وليست منكرة، وهي مقرونة بالشعر والأدب واللغة، مما يدل على سموها، يؤكد ذلك شهودها من الأدباء واللغويين والشعراء، وما تقود إليه من أحاديث عن اللغة والأدب والشعر.

وكذلك شأن الجواري والقيان والحور، فوجودهن في الجنة دليل تكامل الوجود الإنساني، رجلاً وامرأة، ودليل متعة سليمة مباحة معافاة، ودليل تكريم للمرأة، مثلما هو أيضاً دليل تعويض للمعري عن حرمانه منها في حياته الدنيا.

ولعل المعري أتاح لابن القارح تلك المتع جميعاً في الجنة، ليؤكد له أن في الجنة من المتع ماهو أجمل وأسمى وأكمل وأنقى من متع الدنيا، ولعله بذلك إنما يعرّض به، لأن ابن القارح يصرّح في رسالته إلى المعري بأنه كان قد انغمس في ملذات الدنيا، واقترف منها مااقترف (ص ٦٣)، ثم أعرض عنها، وأناب.

*

وليس الإنس والحيوان وحدهم الذين يسكنون الجنة، بل يسكنها أيضاً الجن. وابن القارح يمرّ بمنازلهم، وهو في الطريق إلى النار، مما يدلّ على أنهم في مكان من الجنة ناء، ومساكنهم ليست كمساكن الإنس.

(فيركب بعض دواب الجنة ويسير،فإذا هو بمدائن الجنة، ولا عليها النور الشعشعاني، وهي ذات أدحال وغماليل [سراديب ومسارب]، فيقول لبعض الملائكة: ماهذه ياعبد الله؟ فيقول: هذه جنة العفاريت... فيعوج فإذا هو بشيخ جالس على باب مغارة، فيسلم عليه فيحسن الردّ) (ص ٢٩٠).

ثم يعلم أنه الخَيْتَعُور ويكنّى أبا هَـدْرَش أحد بني الشيْصبان، وليس من ولد إبليس، وأنه من الذين كانوا يسكنون الأرض قبل ولد آدم، (ص ٢٩٠-٢٩١)، ثم يسأله عن الشعراء والشعر ويهم بالكتابة عنه، ولكنه يعزف لأنه لم يحظ في الدنيا من الأدب بطائل، فما باله يترك لذات الجنة، ليكتب من أدب الجن، ومعه من أدب

الإنس مايكفيه. (ص ٢٩٢- ٢٩٣) ثم ينقل عنه قصيدة سينية طويلة، وما يلبث حتى يغادره. (ص ٢٩٨ – ٣٠٤).

ومثل هذا اللقاء بالجني يعدّ شكلاً من التجديد والتنويع وخروجاً عن المألوف ليمتع به القارئ وليعالج به بعض قضايا الشعر. ووجود الجن يمنح ساكني الجنة ضرباً من التكامل، فإذا هم إنس وجن وحيوان.

*

ويلاحظ مرور ابن القارح بالنار مرور الكرام، وهو يطلّ عليها من علٍ، ولا يدخلها، وفيها يلتقي بضعة شعراء من الجاهلية، يحاورهم، حتى يملّ منه أحد الأبالسة فيحرّض عليه خزنة النار كي يجذبوه إليها، وهو عنها في منأى عالٍ، ولذلك سرعان ماينصرف عنها، وقد ملّ منها، ليمضي عائداً إلى الجنة.

وهو لايصف النار ولا يصورها، ولا يتحدث عن أشكال العذاب فيها، سوى عذاب بشار بن برد الذي يحاول أن يغمض عينيه حتى لايرى ماهو فيه من عذاب، ولكن خزنة النار يفتحون عيونه بالكلاليب مبالغة في تعذيبه (ص ٣١٠).

وكأن المعري يشفق على الشعراء من أن يصور عذابهم أو يصفه، حتى لايرسّخ الإحساس بالعذاب. وهذه قيمة مثلى عند المعري، فهو مشفق على الإنسان، ولا يريد تصوير مايلحق به من عذاب. وكأنه في سؤاله عن أشعارهم، وهم في النار، إنما يسلّيهم، ويقلل من عذابهم، ويؤكد صفة الشاعر فيهم.

إن المعري حريص على تصوير الجنة، والطواف في أرجائها، ليصوّر ماتطمئن إليه النفس، وترغب فيه، ولا يريد أن يفسد متعة التصوير بإطالة الوقوف في النار.

وإذا كان المعري لم يصف النار، ولم يصورها، فهو لم يُعْنَ أيضاً بالأماكن في الجنة، فهو لايصفها وصف المدقق، ولا يعنى بجزئياتها، وجلّ مايعني به هو علاقة الإنسان بالمكان، ولا سيما بطل رسالته: ابن القارح، وهذا يعني أن المعري قد عُنِيَ

باختراق الإنسان للمكــان، أي إنـه لم يعن بالإنسـان أو المكـان بوصفهمـا وحدتـين منفصلتين، بل بوصفهما وحدتين متصلتين.

وعلاقة ابن القارح بالمكان، تمثل في الحقيقة علاقة المعـري، وموقفه منـه يمثـل في الواقع موقف المعري. إن المعري هو الذي دفع بابن القارح إلى الجنة وتكلم بلسانه، كي ينطقه بما يريد، وكي يرى بعيني ابن القارح مـايريد أن يـراه هـو نفسـه بعينيـه، وهذا الاختيار لابن القارح بطلاً، أعطاه قدراً كبيراً من الحرية في الحركـة والتعبير، كما منحه الموضوعية، وهذا الاختيار يدلّ في الحقيقة على موهبة فـذة، وتمكّـن مـن فن السرد، وتحريك الشخصية، وبناء الحوادث، وإدارة الحوار.

– خاتمـــة –

إن للمعري فلسفته في المكان، فقدأدرك أنه ضيق محدود، لذلك ارتضـى منـه في الدنيا غرفته الضيقة، فحبـس نفسـه فيهـا، كمـا أدرك، بالمقـابل، أن الزمـان واسـع فسيح، فانطلق في رحابه، يجتني العلوم والمعارف والآداب.

يقول المعري في حدّ الزمان: (الزمــان شـيء أقـلّ جـزء منـه يشـتمل علـى جميـع المدركات، وهو في ذلك ضد المكان، لأن أقـلّ جـزء منـه لايمكـن أن يشـتمل علـى شيء، كما تشتمل عليه الظروف) (ص ٤٢٦).

ومـن هنـا كـانت رحلتـه إلى الجنـة والنـار، وهـي في الحقيقـة رحلـة في الزمـان، وليست رحلة في المكان. وهكـذا يتلوّن المكـان، ولا سـيما الجنـة، بثقافـة المعـري، ونفسيته، ومزاجه، ويصبح مجالاً يتسع لثقافتـه اللغويـة والشـعرية والفلسـفية، كمـا يصبح ميداناً لتحقيق ذاته. أي إنه يتخذ من المكان محض فسحة للانطـلاق الحقيقـي في رحاب الزمان. ولقد عبّر المعري منذ مفتتح الرسالة عن شيء من ذلك حين قـال في مستهلها:

(قد علم الجَبْرُ الذي نُسِـبَ إليـه جبرئيل، وهـو في كـل الخـيرات سـبيل، أن في مسكني حَمَاطة، ماكانت قطّ أفَانِيَة، ولا الناكِزَة [الأفعى] بها غانية، تُثْمِرُ من مـودة

مولاي الشيخ الجليل- كَبَتَ ا لله عَـدُوَّه، وأدام رَوَاحـه في الفضـل وغُـدُوَّه- مـالو حملتـه العاليـة مـن الشـجر، لدَنَـت إلى الأرض غصونُهـا، وأُذِيـلَ مـن تلـك الثمـرة مصونُها) (ص ١٢٩ - ١٣٠).

فهو يستهل رسالته بالإيمان المطلق بأن ا لله عالم بحاله، التي يصفها بـالضعف، ثـم ينطلق من مسكنه الضيق المحدود، ليؤكد أن فيه حبة قلبه وهي الحَمَاطـة، ويشـبهها بالأَفَانِية، وهي شجرة الحَمَاط، ويذكر أن هذه الشجرة ليسـت مثمـرة ولا مفيـدة، ولكنها من مودة الشيخ الجليل ابن القارح تثمر مايثقل الأغصان.

وهو بهذا الاستهلال البارع يعبر عن إيمانه با لله، وإدراكه حبسه الذي يعيشه في منزله، ويشير إلى نفسه المتواضعة التي يمكـن أن تثمـر وتعطـي مـن خـلال التواصـل الفكري مع الآخر.

ويلاحظ اختياره للمولى عزّ وجل اسم الجَبْر، وهو في العربيـة الملـك، وجـبرائيل في القاموس المحيط عبدا لله، ولعـل المعـري اختـار هـذا الاسـم للفـرادة والتمـيز أو للتلميح إلى قوله بالجبرية أو الدلالة على أن الضعف والانكسـار والعجـز إنمـا يجـبر بقوة ا لله.

ويلاحظ مـافي هـذا الاستهلال من إشـارة إلى انطـلاق المعـري مـن المتنـاهي في الصغر، وهو بيته ونفسه المحدودة الضيقة، إلى المتناهي في الكبر، وهو الجنة.

وفي إشارة المعري إلى نفسه الضعيفة غير المثمرة، والتي ستقوى وتثمر من خـلال مودة ابن القارح، مـايدل علـى حـب المعـري للآخـر، وانفتاحـه الفكـري والثقـافي والمعرفي على الناس، وثقته بأن العقول إنما تثمر من خلال التواصل.

ويؤكـد ذلـك رسـالته المطولـة، الـتي أفـاض فيهـا واسترسـل، وملأهـا بـالعلوم والمعارف، كي يحقق التواصل مع الآخر.

*

وهذا الاستهلال البارع لرسالة الغفران سيرشح من خلاله المعري للانتقال إلى الجنة، إذ سيذكر بعد قليل رسالة ابن القارح ويشيد بما ذخرت به من علم وما تتصف به من جمال، فيقول:

(وفي قدرة ربنا -جلّت عظمته- أن يجعل كل حرف منها شَبَحَ نور، لايمتزج بمقال الزُّور، يستغفِر لمن أنشأها إلى يوم الدين، ويذكره ذكرَ مُحِبّ خَدِين. ولعله -سبحانه- قد نصَبَ لسطورها المنجيةِ من اللهب، معارجَ من الفضة أو الذهب، تعرجُ بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء، وتكشف سجوف الظلماء، بدليل الآية: ﴿ إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه﴾ وهذه الكلمة الطيبة كأنها المعنية بقوله: ﴿ ألم ترَ كيف ضرب ا لله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها في السماء، تؤتي أكلها كل حين بإذن ربّها ﴾. وفي تلك السطور كَلِمٌ كثير، كله عند الباري تقدّس أثير، فقد غُرس لمولاي الشيخ الجليل - إن شاء ا لله- بذلك الثناء، شجر في الجنة لذيذ اجتناء، كل شجرة منه تأخذ مابين المشرق إلى المغرب بظل غاط [ممتد]) (ص١٤٠).

وهكذا فالمعري يثني على رسالة ابن القارح، ويشيد بما حوته من علم، ويؤكد أن ا لله قد جعل له في سطورها نجاة من النار، ومعارج إلى الجنان، بل يؤكد أن ا لله تعالى قد غرس له بفضلها شجراً في الجنة، ولعل في هذا سبب تسمية رسالته إليه برسالة الغفران.

ثم يمضي المعري فيصف شجر الجنة، ويسترسل في وصفه، ويجعل ابن القارح يسير في ظلال ذلك الشجر، منتقلاً بذلك إلى الجنة، انتقالاً فنياً، لاتكلّف فيه، ولا افتعال.

وهكذا، فإن الدخول إلى الجنة كان بفضل الكلمة، إذ يغرس ا لله لمنشئها شجراً في الجنة، وبذلك فالكلمة هي رديف الشجرة، والشجرة في الجنة، وهي رمز المعرفة. وإذا دل هذا على شيء، فإنه يدل على أن الإنسان يرقى، وينال رضا ا لله،

ويدخل الجنة، بفضل الكلمة، التي يتواصل من خلالها مع الآخر، ويصطنع المودة، ويحقق اللقاء الإنساني، عبر الكلمة، حاملة الفكر والثقافة والمعرفة.

فالكلمة إذن هي الخلاص، ويؤكد ذلك قوله تعالى في آدم: ﴿فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه، إنه هو التواب الرحيم﴾ [البقرة ٣٧].

وهكذا ينطلق المعري من ضيق المكان إلى رحابة الزمان، ليؤكد انتصار الكلمة، رمز التواصل بين الإنسان والإنسان، ورمز الثقافة والمعرفة والفكر، وليدخل بوساطتها إلى الجنة، ليجوب رحاباً أغنى من الدنيا وأوسع، وأجمل منه وأبقى.

تلك هي رحلة المعري في رسالة الغفران، هي رحلة للإنسان في فضاء المعرفة والسعادة، يلتقي فيها الإنسان بالإنسان، لتأكيد حرية الإنسان وسموه من خلال المودة والكلمة.

*

وبعد، فإن رسالة الغفران ليست محض رسالة جوابية، ولا تعويضاً عن انحباس في ضيق المكان، أو عن حرمان من ملذات الدنيا، كما أنها من غير شك ليست سخرية من دين أو جنة أو جحيم، إنما هي تأكيد للإيمان، وهي ترسيخ لقيم الفن والجمال والمعرفة، وهي دعوة إلى مودة الإنسان لأخيه الإنسان، وهي انفتاح على عالم رحب من الحرية والمعرفة والحب للإنسان .

المصدر

المعري، رسالة الغفران، تحقيق د. عائشة عبدالرحمن، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. خامسة، ١٩٦٩.

خيال الظل

طوال ثمانية قرون، أو أكثر، كانت عروض خيال الظل تقدم في معظم الحواضر العربية، ويقبل عليها الشعب، في كل عصر، من القرن الحادي عشر الميلادي، إلى القرن العشرين، يجد فيها تسلية يفرّج بها عن ضيقه بما كان يثقل كاهله من هموم. فلقد ارتبط خيال الظل بواقع الشعب، وصدر عن وجدانه، عفوياً بسيطاً، فكان أكثر الفنون قرباً منه، وأكثرها تعبيراً عنه، وتمثيلاً له، وتأثيراً فيه، ولكنه ظل أقلها حظاً من اهتمام الباحثين والدارسين، فلم يبق إلا القليل من وثائقه وآثاره.

فما هو خيال الظل؟ ماتاريخه؟ وما الذي قدم؟ وماذا بقي منه؟!

*

خيال الظل فن مسرحي متكامل، لاسبيل إلى إنكاره، فهو – مثله مثل المسرح –، يقوم على إخراج قصة، ذات حبكة وشخصيات، فيقدمها بالتمثيل، من خلال الشخوص والحوار والفعل، بدلاً من سردها سرداً. وما يختلف به خيال الظل عن المسرح هو اعتماده الدمى بدلاً من البشر، أساساً في التمثيل.

والدمى التي يستخدمها خيال الظل، هي شخوص مسطحة، تصنع من الورق المقوى، أو من نوع من أنواع الجلد، أو من صفائح رقيقة من المعدن، وتتخذ أشكالاً بشرية مختلفة، وبحجوم صغيرة، يتراوح طولها بين ٢٠ و٦٠سنتيمتراً، وتتألف من عدة قطع، ذات مفاصل تتحرك عليها، بوساطة عصي، تدخل في ثقوب مصنوعة من أشكال الشخوص، وقد تلون بعض هذه الأشكال بألوان زاهية، وقد يصحبها أشكال أخرى، لحيوانات تشترك في التمثيل.

ويتم التمثيل في خيال الظل بوساطة تلك الأشكال، التي تنصب وراء ستارة من القماش الأبيض الرقيق، وبوساطة عصي، يضعها المحرك، ومساعدوه، في ثقوب الأشكال، أو مفاصلها، ويقومون بتحريكها، لتؤدي الأفعال المطلوبة، على حين يضاء مصباح وراءها، يسقط ظلالها على القماش الأبيض، من وراء، فيبدو خيال ظلالها للمتفرجين من أمام.

وفي أثناء التمثيل يلقي محرّك الأشكال حواراً، ملوناً صوته بما يناسب الشخوص، وقد يساعده أحد معاونيه في ذلك، وإن كانت أكثر العروض تعتمد على مؤدٍ واحد، يحرك الشخوص، ويلقي الحوار. ولكن لا بد في كل الأحوال من ضارب على الطبلة، ليقوم بأداء بعض الضربات، فاصلاً بين مشهد ومشهد، وقد يصحبه نافخ في الناي، أو عازف على العود، لأداء بعض مقاطع الغناء.

*

ويلتقي خيال الظل في مبدأ تركيبه وعمله، مع نظرية أفلاطون في المعرفة، التي يضرب عليها مثلاً بأناس في مغارة بالجبل، ولّوا وجوههم إلى الجدار، وجعلوا ظهورهم إلى المدخل، ويمر أمام المغارة جماعة يحملون تماثيل، تصور الحقائق الأولى، وثمة نار متقدة وراءهم، تسقط ظلال تلك التماثيل على جدار المغارة، فيرى الناس الذين في داخلها ظلال تلك التماثيل، وعلى قدر تصورهم للتماثيل، من خلال ظلالها، يدركون الحقائق التي ترمز إليها، وهم بعيدون عنها مرحلتين.

ومثل ذلك خيال الظل، الذي يرى فيه الناس الحياة، وهم بعيدون مرحلتين، لأنهم يدركونها من خلال الظلال الساقطة على القماش، والتي هي لأشكال شخوص، تمثل الحياة.

ويقدم خيال الظل مفارقة كبيرة بين الحركة الجائشة، المفعمة بالحياة، التي تؤديها أشكال الشخوص وظلالها، وما تحمله من دلالات وأبعاد، تنتمي إلى البشر، وبين جمود تلك الأشكال، وكونها أشكالاً ورقية، لاحول لها ولا طَول، ولا حركة

فيها ولا حياة، وإنما يحركها محـرك من وراء، وما هـي إلا ظـلال عـابرة، لأشـكال ورقية زائلة.

وهذه المفارقة التي يقدمها خيال الظل، هي تجسيد للمفارقة القائمة في الواقـع، بين الحرية التي يبدو أن الإنسان ينعم بها، ويمارس من خلالها ما يشـاء مـن أفعـال، ولكن في الظاهر، وبين القدر الذي يتحكم، في الحقيقة، بالإنسـان، ويحـدد مصـيره، مثلما يحدد المحرك مصير الشخوص، ويلعب بها، على حين تظهر كأنها تملك الحرية والفعل.

وتجسيد المفارقة الكبيرة، بـين حريـة الإنسـان وقـدره، بالمفارقـة الصغـيرة، بـين حركة الشخوص وجمودها، هو نفسه مفارقة أخرى، تحوّل المبكي إلى المضحك.

ولقد رأى الشاعر وحيد الدين بن عبدالكريم، من شعراء القرن الثالث عشر، في خيال الظل عبرة، إذ وجده يشبه الكون والإنسان وا لله، فقال في ذلك:

رأيت خيال الظل أكبر عـبرة ... لمن هو في علم الحقائق راقـي
شخوص وأشباح تمر وتنقضي ... وتفنى جميعاً والمحرّك بـاقـي

*

ومن المتفق عليه أن خيال الظل قد نشأ في الشرق الأقصى، ومنـه انتقـل إلى كثير من بلاد العالم، ولكن يبدو من الصعب تحديد البلد الذي نشأ فيـه، فقـد كـان يُعتقد أن خيال الظل نشأ في الصين، ولكن ثمة إشارة إلى خيال الظل في نص هنـدي قديم، مما يرجح أن يكون قد نشـأ في الهنـد، ومنهـا انتقـل إلى البـلاد المجـاورة، ولا سيما الصين واليابان وجزر جاوة.

ومن المرجح أن يكون خيال الظل قد انتقل إلى البلاد العربية من جاوة، نقله التجار المسلمون، في وقت مبكر، قـد يرجـع إلى القـرن العاشـر، أو الحـادي عشـر الميلادي، ويؤكد ذلك الإشارات المبكرة إلى خيال الظل، وبعضهـا يرجـع إلى عهـد

المأمون (١٩٨- ٢٢٧هـ) فقد روي أن ابنـاً لأحـد الطبـاخين في قصـر المـأمون قـد أنذر الشاعر "دعبل الخزاعي" إن هو هجاه أن يخرجه في الخيال.

والإشارة الأكثر وضوحاً إلى خيال الظل هـي مـا روي عـن حضـور صـلاح الدين الأيوبي عرضاً لخيـال الظـل بمصـر سـنة ١١٧١م بصحبـة القـاضي الفـاضل، ولكن مما لاشك فيه أن خيال الظل كان منتشراً في كل من العراق ومصر في القـرن الثاني عشر أو الثالث عشر الميلادي، على أقل تقدير، وهو القرن الـذي ظهـر فيـه فنان أبدع في هذا الفن، تدل نصوصه على أنها تسير في درب سابق لعـروض ظليـة قبلها، مما يؤكد أن خيال الظل قد قطع شوطاً طويلاً نحو النضـوج، حتـى انتهـى إلى يدي الفنان الذي أبدع فيه، وهو ابن دانيال، الذي يُعَدُّ أكـبر رجـال خيـال الظـل، وأولهم مكانة.

*

وابن دانيال، وهو شمس الدين أبو عبد الله محمد بن دانيال، الخزاعـي، ولـد عام ١٢٣٨م بأم الربيعين في الموصل بالعراق، وتلقى علومـه فيهـا، فـدرس الطـب، ولكن اجتياح المغول للعراق سنة ٦٥٦هـ دفعه إلى الهجرة، فارتحل إلى مصـر، وهـو في التاسعة عشرة من عمره، فتابع دراسـته فيهـا، ثـم اتخذ لنفسـه دكاناً في "بـاب الفتوح" بالقاهرة، يكحل فيه الناس، فعرف بالحكيم شمس الدين، ثم مضـى يعـرض على الناس فصوله في خيال الظل، فذاع صيته، ويبدو أنـه حقـق نجاحـاً ملحوظاً في عهد السلطان الظـاهر بيـبرس (١٢٦٠- ١٢٧٧م)، وكـان ابـن دانيـال ميـالاً إلى اللهو والمجون، وله شعر ظريف، ولكنه تاب في آخر حياته، ومال إلى التصوف، قبل أن يتوفى، سنة ١٣١٠م.

ولم يبق من نصوص خيال الظل التي قدمها ابـن دانيـال غـير ثلاثـة نصـوص، وهي ما يدعى بـ "بابات" جمع "بابة"، وهي: "طيف الخيال" و"عجيـب وغريـب" و" المتيّم". ويبدو أنها لم تدون إلا بعد وفاته بما يزيد علـى قـرن ونصـف القـرن أي في

القرن الخامس عشر، أو السادس عشر، أول من عني بها المستشرق الألماني جورج جاكوبGeorge Jacob فقد وقف على مخطوطة لها في الأسكوريال، ومضى يعمل في تحقيقها ونشرها، وكان أول مانشره منها سنة ١٩٠١، وآخر ما نشره سنة ١٩٣٥، ثم عني بها ابراهيم حمادة، فأعاد تحقيقها، وقدم لها، ونشرها، سنة ١٩٦٣.

ويعتمد ابن دانيال في "باباته" أسلوب النقد الاجتماعي الساخر، ويميل فيها إلى الحيل والمقالب ويتخذها وسيلة للأداء الفني، وللتعبير الفكاهي. فالمقالب تكشف عن انتقام المغلوبين من الغالبين، بالإيقاع بهم، وتأكيد غبائهم،و هي تجذب المتفرج، وتشدّه، بما فيها من إضحاك، وتفتق في ذهنه أساليب الحيلة والدهاء، وتؤكد له أن بالإمكان الخلاص من وضع المغلوب.

وهو في بابة "طيف الخيال" يقدم قصة الأمير "وصال" الذي كان شاباً عابثاً، أسرف في اللهو والمجون، حتى نفد ماله، وعندئذ قرر العزوف عما هو فيه، وصمم على الزواج، فطلب من إحدى العجائز أن تبحث له عن فتاة تليق به، فساعدته في ذلك، ولكنه اكتشف يوم الزفاف أنه قد خدع، إذ كانت عروسه قبيحة دميمة، فغضب، ومضى يريد قتل الخاطبة العجوز، فوجدها قد فارقت الحياة، فتألم وندم على ماكان من أمره، وقرر الارتحال إلى بلاد الحجاز، ليمضي فيها بقية عمره عابداً تائباً.

ويميل ابن دانيال دائماً إلى تقديم شخصية مسرفة في العبث، تعيش حياتها في اللهو والمجون ثم تنتهي إلى التوبة والاستغفار، عند أرذل العمر.

ولقد قوي شأن خيال الظل في مصر، بعد ابن دانيال، فشاع وانتشر، إلى أن أمر السلطان الظاهر جقمق، الذي حكم بين ١٤٣٨ و١٤٥٣م، بإحراق شخوص خيال الظل، وأدواته، ولكن خيال الظل لم يلبث أن ظهر ثانية، وملأ المدن والأرياف في مصر، حتى إن السلطان أبو السعادات محمد قد تمتع بمشاهدة عروض

"أبي الخير" سنة ١٤٩٨م. ويبدو أن خيال الظل قد حقق بعدئذ تطوراً كبيراً، وهي الفترة التي دونت فيها بابات ابن دانيال، ونسخت، وقد شاهد السلطان سليم الأول سنة ١٥١٧م بعض عروض الخيال فأعجب بها، حتى إنه اصطحب معه إلى اسطنبول أحد المحترفين، ليطلع ابنه سليمان على خيال الظل المصري.

ومما لا شك فيه أن عدداً من لاعبي خيال الظل بعد ابن دانيال قد أبدعوا في عروضهم، وتألقوا، ولكن الزمن لم يحفظ من أسمائهم إلا القليل، وفي مقدمة هؤلاء الشيخ مسعود، والشيخ علي النحلة، والشيخ داود مناوي العطار، ويبدو أن العطار قد حقق شهرة كبيرة، فقد وضع قطعا تمثيلية، وسافر إلى "أدنة" حيث قدمها أمام السلطان العثماني أحمد الأول، سنة ١٦١٢م، ولكن لم يبق من آثار أولئك إلا بعضها.

ففي سنة ١٩٠٩م عثر المستشرق الألماني باول كاليه في قرية المنزلة، الواقعة في دلتا نهر النيل، شمالي مصر، على مخطوط يضم نصوصاً لعروض خيال الظل، فيها أغنيات ومقاطع ومواقف منسوبة إلى أولئك الشيوخ الثلاثة، وقد حوى ذلك المخطوط على بابتين، الأولى: "لعب المنار أو حرب العجم"، والثانية: "لعب التمساح".

وتحكي البابة الثانية قصة فلاح مصري، اسمه "الزبرقاش"، هجر أرضه ليشتغل في صيد السمك، من نهر النيل، وكان حظه سيئاً، إذ لم ينجح في اصطياد شيء، فنصح له أحدهم أن يذهب إلى "شيخ المعاش" ليعلمه سر الصنعة، ويقصده، ثم يتجه كلاهما إلى النهر، ويلقيان فيه الشباك، فيظهر تمساح كبير يبتلع الفلاح، ويحاول الناس إنقاذه، فلا يستطيعون، حتى يمر بهم رجل مغربي، يصطنع السحر، فيصطاد التمساح، وينقذ الفلاح.

والبابة تدل على فقر الفلاح، وبؤسه، وسعيه وراء الرزق، الذي يرمي به في أشداق التمساح، الذي يمثل السلطة التي تنهبه، وتسرق رزقه، ولا يكون له

الخلاص بغير السحر، يمارسه رجل غريب، مما يعني أن الحل كان صعباً، لا يمكن أن يتحقق إلا بمعجزة.

وبذلك يكون خيال الظل قد بقي فناً شعبياً، قوي الدلالة على واقعه، شديد الارتباط به، وهو واقع الفقراء البائسين، الذين يجدون في خيال الظل تسليتهم الوحيدة، وإن كان مستواه الفني قد انحدر، فأخذ يعتمد اللهجة العامية، ويقوم على النثر المفكك، ويميل إلى البذاءة والفحش.

*

ويبدو أن خيال الظل قد مُنِيَ طوال القرن الثامن عشر بتراجع وانحسار كبير، حتى أتيح له في القرن التاسع عشر أحد المهتمين به، وهو حسن القشاش، الذي استورد بعض أشكال خيال الظل من سورية، التي كان خيال الظل فيها مزدهراً، ثم قام بتقديم بعض العروض في القاهرة، ولقد استطاع أن يبعث خيال الظل في مصر ثانية، فقدم عدة بابات، يبدو أنها كانت من تأليفه، منها بابة "لعب المركب"، وبابة "لعب الدير".

وتبدأ بابة "لعبة المركب" بضرب على الطبول والدفوف، وبعزف على الناي، إعلاناً عن وصول إحدى السفن، وعليها قبطانها والمُجَذِّفون المنتشون بالغناء، وحين ينزل الجميع في البر، يحدث خصام بين أحد المُجَذِّفين والقبطان، ويتدخل في الخصام بعض المسافرين، وفيهم جندي تركي، وتاجر أقمشة، وابنه وزوجته، ومراكشي، وسوداني، وبربري، ثم يتحدث القبطان مع المراكشي عن القاهرة، فيذكرأن شوارعها وأحياءها ومساجدها.

ويتضح انحدار بابات خيال الظل بعد ابن دنيال، وضعفها، فقد أخذ الاهتمام فيها يَنْصَبُّ على المواقف الهزلية، دون الحدث الرئيسي، وأصبحت فصولاً يراد منها التسلية فحسب، وهي تعتمد وسيلة إلى ذلك البذاءة والفحش والإضحاك الرخيص.

ولقد استمر خيال الظل في مصر حتى العشرينات من هذا القرن، وإن كـان قد ازداد انحداراً، ومال نحو بذاءة أكثر فجاجة. ولكنه كـان محدود الانتشار، فلـم يكن في القاهرة غير مسرحين أو ثلاثة لخيال الظل، وإن كـان هنـاك بعض المحترفين الذين كانوا يقدمون عروضهم في المقاهي، أو تحت الخيام، في مناسبات محدودة.

ويبدو أن خيال الظل في مصر كان متأثراً في مراحله الأخيرة بخيـال الظـل في سورية، التي كان منتشراً فيها آنئذ.

*

وفي سورية كان خيال الظل متأثراً تأثراً كبيراً بخيال الظل في تركيا، حتـى إن اسمه فيها، وهو " كراكوز "، محور عن اسمـه في تركيـا، وهـو " قـره قـوز "، ويعـني باللغة التركية "العين السـوداء"، وليـس هـذا فحسـب، بـل إن كثـيراً مـن العنـاصر والمكونات والتقاليد الفنية لخيال الظل في سورية تبدو متأثرة إلى حد كـبير بمثيلاتهـا في "القره قوز" التركي. ولعل في هذا ما يـدل علـى أن خيـال الظـل في سـورية قـد انتقل إليها من تركيا.

ولكن لابد من الإشارة إلى أن من المرجّح أن تكون تركيا نفسها قـد عرفـت خيال الظل عن طريق مصر، منذ أن صحب السلطان سليم الأول معه إلى اسطنبول أحد لاعبي خيال الظل، ليقدم عروضه هنـاك، ويؤكـد ذلك أن اسـم خيـال الظـل بالتركية، الذي هو " قره قوز"، ليس إلا تحويراً لاسم " قره قوش"، وهو أحد رجال صلاح الدين الأيوبي، الذي نسبت إليه صور مـن المحاكمـات الجـائرة، بولـغ فيهـا، حتى غدا " قره قوش" صورة للحاكم الأحمق.

وفي كل الأحوال، فإن مما لا شك فيه، أن خيال الظـل، الـذي سـندعوه مـن الآن الكراكوز، كما كان يطلق عليه في سورية، كان منتشراً خلال القرنـين الثـامن عشر والتاسع عشر، في معظم المدن السورية الكبرى، مثل بيروت ودمشق وحلـب وحمص واللاذقية.

وكان رسل Alex Russel، وهو أحد أطباء الجالية البريطانية في حلب، أواخر القرن الثامن عشر، قد وضع كتاباً عن التاريخ الطبيعي لمدينة حلب، تحدث فيه عن عروض الكراكوز في حلب، فوصفها، وصور الجو الذي كانت تقدم فيه.

ومن المؤكد أن الكراكوز قد حقق شهرة أكبر، وانتشاراً أوسع، في القرن التاسع عشر، إن لم يكن قد حافظ على ماكان عليه في القرن الذي قبله، على الأقل. ويؤكد ذلك ما تقدم من أن حسن القشاش قد استقدم بعض أشكال الكراكوز من سورية، ليقدم عروضه في القاهرة، ويؤكد ذلك أيضاً السفير الإيطالي ملمجناتي Perolari Malmignati الذي شهد عروض الكراكوز في بيروت سنة ١٨٧٥ وسجل ذلك في مذكراته، وقدّم وصفاً لأحد العروض.

ولقد استمرت عروض الكراكوز في المدن السورية على مدى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين، بل يبدو أنه كان شائعاً آنئذ ومنتشراً، ولاسيما في فترة مابين الحربين،حتى إن بعض فصوله في حلب كانت تطبع فيها على أسطوانات، وتوزع، وكانت تلقى من الجمهور الإقبال، بما تقدمه من نقد لاذع لأوضاع في عهد العثمانيين، تشبه الأوضاع في ظل الانتداب الفرنسي على سورية.

ويؤكد استمرار عروض الكراكوز في سورية خلال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين أدمون سوسيه الذي زار سورية عام ١٩٢٨ وأقام مدة في دمشق وحضر فيها عروض الكراكوز، ثم قام بتسجيل ١٢ فصلاً منها، مما يدل على كثرة العروض وانتشارها، وقد نشر فيما بعد أحد هذه الفصول، سنة ١٩٣٧ في مجلة الدراسات الشرقية.

*

وكانت عروض الكراكوز، التي تسمى فصولاً، تُقَدَّم في المقاهي، وأحياناً في الدور، بدعوة خاصة، ومن المتعارف عليه ألا تقدم إلا مساء، وفي أيام معروفة من الأسبوع، ربما كانت الخميس، أو الاثنين، ولكن يوم الجمعة وحده، هو على

الأغلب الذي كانت تقدم فيه العروض. وإن كانت تقدم في شهر رمضان كل مساء، بعد صلاة العشاء والتروايح، وكان لاعب الكراكوز يدعى: "الخليلاتي".

وفي الوصف الذي قدمه " رسل " لأحد هذه العروض، في مدينة حلب، أواخر القرن الثامن عشر، ما يعطي صورة جيدة عن تلك العروض. وفيه يقول: "يتكوّن عرض الدمى من ظلال، على غرار الظلال الصينية. وخشبة المسرح بسيطة جداً، وتبنى خلال دقائق قليلة، ويقود العملية كلها بمهارة فائقة شخص واحد، مغيراً صوته، ومقلداً اللهجات، وهذه العروض منوعة ومزينة بسير القوافل، والمواكب المكللة بالزهور، وغالباً ما يقاطع كل هذا القراقوز البذيء، ماعدا الحالات التي تكون فيها النساء حاضرات، كما في المنازل الخاصة، أما في المقاهي فإن العرض من الناحية الفاحشة لا حدود له ".

وتقدم الفصول الحلبية للكراكوز نموذجاً جيداً لفصول الكراكوز في سورية، وهي الفصول التي نشرها الدكتور سلمان قطاية، عن أسطوانات كان قد سجلها عليها في أواسط الخمسينات: الخليلاتي محمد الشيخ، الذي توفي سنة ١٩٧٣، وهي لا تختلف كثيراً عن تلك الفصول التي كان "ادمون سوسية" قد سجلها في دمشق سنة ١٩٢٨، بل إن بعضها يبدو مشابهاً الفصول الحلبية نفسها، مثل فصل "الخشّاب أو الخشبات" وفصل " الطبيب الأجنبي أو الحكيم ".

*

وفصول الكراكوز السوري ترتبط بالواقع ارتباطاً قوياً، من خلال تصويرها لجوانب من الحياة اليومية، ولاسيما في العهد العثماني. وهي تقدم دائماً الشخصيتين الثابتتين المعروفتين: " كراكوز " و" عيواظ "، اللتين تحملان، في الفصول كلها، الأبعاد نفسها، لكل واحدة منهما. ويظهر فيها دائماً شخصيات ثانوية متكررة ثابتة، مثل شخصية " الجندي العثماني " و" المرأة المتفرنجة ". ويغلب على الفصول الفحش والبذاءة، وتتفق في كثير من الحيل الفنية، التي تتكرر في كل

فصل، وفي مقدمتهـا المقـالب، والضـرب بالعصـا، ولا يغيـب عنهـا جميعاً المؤثـرات الأجنبية، للقرقوز التركي.

إن عيواظ، كما يظهر في معظم الفصول، ذكي مخاتل خبيث جريء، يحيك دوماً المقالب لزميله قراقوز، ويبدو أكثر منه خبرة بالحياة وشؤونها، وربما كان أكبر منه سناً، وهو متعلم، إذ لا يفتأ يذكـر الأمثـال السـائرة، ويقـص القصـص، ويقـدم الحكم والنصائح، ويتكلم أحياناً بالفصحى، وهو دائماً يغيظ صديقه قراقوز، ويكيد له.

أما قراقوز فهو رجل بسيط، ساذج طيب القلب، يصدق كـل مـا يقـال لـه، ودائمـاً يقـع في المقـالب، ويتـورط في المشـاكل، ويكـون نصيبـه الضـرب والركـل والرمي إلى الخارج. وهو أقرع، أمي لا يقرأ ولا يكتب، ولا يجيد عملاً مـا، ويكـاد أن يكون أبله مغفلاً.

وإذا اختلف كل من كراكوز وعيواظ في شيء من الذكاء والمعرفة والفهـم، فلقد اتفقا في كثير من الفقر والبؤس والشقاء، فكلاهما لا عمـل لـه، وهمـا دائمـاً يتضوران جوعاً، ويبحثان عن عمل فلا يجدان، فيضطران إلى التحايل، يدفعهما إليه الواقع المرّ دفعاً، وهو تحايل يبتكره عيواظ، ويخطط لـه، وينفـذه كراكـوز، ليواجهـا معاً الواقع، حين لم يستطيعا مواجهتـه بـالتحدي السـاخر، ولكنـه تحايل ينتهـي إلى الإخفاق، لأن الواقع أكبر منهما وأقوى، ومع أن العواقب تلحق بهما كليهمـا، إلا أنها تلحق بكراكوز أكثر مما تلحق بعيواظ، وقد تلحق أحياناً بعيواظ نفسه.

وفي فصل "أجير الحلواني" يخبر عيـواظ صاحبـه كراكـوز أنـه سمع امـرأة في السوق تخبر صديقتها أن زوجها قـد أوصـى الحلوانـي (صـانع الحلـوى) ليصنـع لهـا بعض الحلوى، وأن أجير الحلواني سيمر بها في البيت ليأخذ بضع صينيـات فارغـة، ويقترح عيواظ على كراكوز أن ينتحل شخصية أجير الحلواني، علـى حـين ينتحـل هو شخصية الحلواني نفسه، ليذهبا إلى المرأة، ويظفرا منها بالصينيـات، ثـم يقومـان

ببيعها. ويوافق كراكوز، ويمضيان إلى المرأة ، ويبدأ كراكوز بمحادثتها وهي وراء الباب، ولكن المرأة تطيل الحديث، وترهق كراكوز إرهاقاً، ثم تكشف له في النهاية أن الحلواني كان قد سرقها في العام الماضي بعض الصينيات، وأنها تريد أن تقتص منه، وعندئذ يدفع كراكوز بصاحبه عيواظ إلى المرأة ويقدمه بوصفه الحلواني، فيكون نصيبه الضرب ثم يقذف إلى الخارج.

والفصل يكشف بؤس الفقراء الذين يدفعهم فقرهم إلى التحايل على الأغنياء الذين ينعمون بأطايب الطعام، ثم لا يكون نصيبهم غير مزيد من البؤس والشقاء، ويظل الأغنياء في بذخهم ورفاهيتهم، وهم في الواقع السارقون الحقيقيون.

*

وفصول الكراكوز تقوم على حبكات بسيطة جداً، بل ساذجة، قوامها حادثة عابرة، لا تعقيد فيها، ولكنها تظل مرتبطة بالواقع، وصادرة عنه، وذات دلالة كبيرة على جوانب فيه.

وبعض فصول الكراكوز كانت تعتمد على جانب من التاريخ العربي القديم، أو السير الشعبية، ولكن شيئاً من هذه الفصول لم يُحفَظ، وتدل عليها أشكال الشخوص المحفوظة، وبعضها يمثل عنترة بن شداد، والزير سالم، وأبو زيد الهلالي.

ويلاحظ أن الحوار في الفصول موزع على الشخصيات بدقة وعناية، فهي تعبر عن أفكارها ومشاعرها بأساليب خاصة تميزها، وتنسجم مع البناء الفني للفصل، وجمل الحوار غالباً ما تكون قصيرة، سهلة الإلقاء، لاتعقيد فيها، ولكنها مكتوبة باللهجة العامية، وهي لاتخلو بعد ذلك من بيت شعري مشهور للمتنبي، في الحكمة، أو من مثل عربي.

ومن ذلك مثلاً الحوار التالي بين عيواظ وقراقوز من فصل الحمام الذي رواه الدكتور سلمان قطاية في كتابه فصول من خيال الظل نقلاً عن أسطوانات سجلها السيد محمد الشيخ في حلب نحو ١٩٣٥ - ١٩٣٧.

عيواظ : أهلاً وسهلاً وميت السلامات في أخي قراقوز، ابن الحلال عن ذكره يبان.

قراقوز : في دقنك هالكويسة، ولا عيواظ

عيواظ : نعم؟

قراقوز : اش بدنا نتم دايرين لاشغله ولا عمله

عيواظ : تعا ولك أخي قراقوز لأساوي أنا وياك كار حمام

قراقوز : لك عيواظ مابتعرف كار حمام كار ودان؟

عيواظ : اي ولك أخي قراقوز مابتعرف تناول فوطة؟

قراقوز : أي بعرف

عيواظ : أي تعا ولك أخي قراقوز، ركود الحقني، على صاحب الحمام، اركود يابو اركود.

*

وما يلاحظ في الكراكوز هو جمهوره ومحترفوه. فلقد كان جمهوره على الأغلب من عامة الشعب، كما كان محترفوه منهم، ولم تكن ثقافة محترفيه لتزيد في شيء على ثقافة جمهوره، وإذا كان هذا قد جعله، من جهة، مرتبطاً بواقعه، ارتباطاً قوياً وصادقاً وأصيلاً، يعبر عن مشكلات الجماهير وقضاياها، فإنه قد جعله، من جهة ثانية، خارج تاريخ الأدب العربي، الذي لم يعترف به، ولم يحفظ شيئاً من نصوصه، لسبب شكلي، هو اعتماده اللهجة العامية، على الرغم من الدور الكبير الذي كان له في التعبير عن الجماهير، والتأثير فيها، ولذلك لم يتح للكراكوز أديب أو شاعر يكتب له نصاً، أقرب إلى الفصحى، كما لم يتح له ناقد، أو مؤرخ، يحفظ له قيمته، ويرصد دوره.

إن ما حظي به خيال الظل، أو الكراكوز، من اهتمام الدارسين، هو اهتمام متأخر جداً، لم يبدأ قبل أواسط القرن التاسع عشر، وهو اهتمام محصور في دائرة المهتمين بالمسرح، والتراث الشعبي.

وكان من الطبيعي، بعد ذلك، أن ينقرض خيال الظل، وأن تغيب عروضه، عن المجتمع العربي، ولا سيما بعد انتشار السينما، والاهتمام بالمسرح، ودخول التلفزيون كل بيت، ولكن ليس من الطبيعي، بعد ذلك أيضاً، أن ينسى فن شعبي أصيل، مثل خيال الظل، الذي ظل دائماً مرتبطاً بالشعب، مثلما ظل الشعب مرتبطاً به، طوال قرون عديدة، لا تقل عن الثمانية.

*

وإلى اليوم، ما تزال شعوب العالم تحتفل بخيال الظل، وتعنى به، بوصفه جزءاً من تراثها، وتحاول المحافظة على نماذج منه، وفي كل عام، منذ سنة ١٩٧٥، يقام مهرجان للفنون التقليدية، في مدينة "رن" عاصمة مقاطعة "بريتانيا"، في فرنسا، يتم فيه تقديم فصول من خيال الظل، تشترك فيها فرق من دول كثيرة، منها الصين واليابان والهند وأندونيسية وتركيا واليونان، ومما يعتز به المرء أن يكون منظم هذا المهرجان، والمسؤول عنه، مدير دار الثقافة، في "رن"، الأستاذ شريف خزندار، وهو عربي، ولد في حلب، ودرس المسرح في فرنسا، وأشرف على النشاط المسرحي في سورية، ثم غادرها إلى فرنسا، ولكن مما يأسف المرء له ألا تكون للعرب فرقة تشترك في ذلك المهرجان.

فهل من فرقة عربية لـ "خيال الظل" ؟!

المراجـع

١. أبو شنب، عادل، مسـرح عربي قديم، كراكوز، وزارة الثقافة، دمشق، لاتا، (نحو ١٩٦٣).

٢. حجازي، حسين، "خيال الظل في الساحل السوري"، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد ٩ صيف ١٩٧٩ والعدد ١١-١٢ شتاء- ربيع ١٩٨٠ والعدد ١٣ صيف ١٩٨٠.

٣. حسنين، د. فؤاد، "محمد بن دانيال" مجلة الأقلام ، بغداد، العدد ٦ آذار ١٩٧٩.

٤. حمادة، ابراهيـم، خيـال الظـل وتمثيليـات ابـن دانيـال، المؤسسـة العامـة للتـأليف والنشـر، القـاهرة، ١٩٦٣.

٥. دغمان، سعد الديـن حسـين، الأصـول التاريخية لنشـأة الدراما في الأدب العربي، جامعة بيروت العربية، بيروت، ١٩٧٣.

٦. عزيزة، محمد، الإسلام والمسرح، تر. د. رفيق الصبان، كتاب الهلال، القـاهرة، العـدد ٢٤٣ ابريـل ١٩٧١.

٧. قره شولي، عادل، " تحولات خيال الظل" مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد٩ صيف ١٩٧٩.

٨. قطاية، د. سلمان، نصوص من خيال الظل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٧.

٩. كاليه، باول، "مسرح التمثيل بخيال الظل في مصر" تر. د. تقي الدين الهلالي، مجلـة الأقـلام، بغـداد، العدد ٦ آذار ١٩٧٩.

١٠. لنداو، يعقوب، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، تر. أحمد المغازي، مر، د. لويس مرقص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.

١١. مندور، محمد، المسـرح، سلسلة فنون الأدب العربي، رقم١ ، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٦٣.

في الرواية

١- مقدمة نظرية لدراسة المكان في الرواية

٢- وداعاً ياأفامية

٣- جمالية المكان في رواية ميرامار

٤-تقنية الإدهاش في رواية ينداح الطوفان

٥- الوعي والحوار في أطياف العرش

مقدمة نظرية

لدراسة المكان في الرواية

تمهيد

ماتزال دراسة المكان في الرواية نادرة في النقد العربي، والكتب التي صدرت في هذا السياق ماتزال دون عدد أصابع اليد، وما تسعى إليه هذه المقالة هو وضع مقدمة نظرية لدراسة المكان في الرواية.

وهذه المقدمة تستند إلى أهم ماصدر في العربية من دراسات في المكان الروائي، وهي دراسات سيزا قاسم (١٩٨٥) وحسن بحراوي (١٩٩٠) وسمر روحي الفيصل (١٩٩٥)، كما تستند إلى بعض الدراسات في الرواية الغربية.

وغاية ماتسعى إليه هذه المقدمة أن تكون حافزاً إلى درس المكان، وعوناً على الوعي به جمالياً، ولذلك تمّ توخي الإيجاز، والبعد عن الأمثلة التطبيقية، حتى تترك المجال للقارئ كي يستحضر في ذهنه ماقرأ من روايات.

أهمية المكان

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه، وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل، والممثل لمنظور المؤلف، وبهذه الحالة لايكون المكان كقطعة القماش بالنسبة إلى اللوحة، بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة.

إن المكان " ليس عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله " (بحراوي ص ٣٣) .

المكان والواقع

وبداية لابد من الاتفاق على أن المكان في الرواية أياً كان شكله ليس هو المكان في الواقع الخارجي، ولو أشارت إليه الرواية، أو عنته، أو سمته بالاسم، إذ يظل المكان في الرواية عنصراً من عناصرها الفنية.

إن المكان في الرواية هو " المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخييل الروائي وحاجاته " (الفيصل ٢٥١)، " فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة " (سيزا ص ٧٤).

إن المكان في الرواية قائم في خيال المتلقي، وليس في العالم الخارجي، وهو مكان تستثيره اللغة، من خلال قدرتها على الإيحاء، ولذلك كان لابد من التمييز بين المكان في العالم الخارجي والمكان في العالم الروائي.

" وإذا كانت نقطة انطلاق الروائي في التقاليد الواقعية هي الواقع، فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، إنها خلق عالم مستقل، له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره " . (سيزا ٧٨٥).

وعندما يستعين الروائي بوصف المكان أو تسميته، فهو لايسعى إلى تصوير المكان الخارجي، وإنما يسعى إلى تصوير المكان الروائي، وأي مطابقة بينهما، هي مطابقة غير صحيحة، وما استعانة الروائي بالتسمية أو الوصف إلا لإثارة خيال المتلقي.

وظيفة المكان في الرواية

في الرواية التقليدية يظهر المكان مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات أو تقع فيها الحوادث، ولا تلقى من الروائي اهتماماً أو عناية، وهو محض مكان هندسي.

وفي الرواية الرومانتيكية يظهر المكان معبراً عن نفسية الشخصيات، ومنسجماً مع رؤيتها للكون والحياة وحاملاً لبعض الأفكار.

وفي هذه الحالة" يبدو المكان كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر " (بحراوي ٣١) .

وفي كلتا الحالتين يظل المكان في إطار المعنى التقليدي للمكان في الرواية، ويمكن أن يعد هذا المعنى البنية التحتية، على حين يمكن أن يحقق المكان بنية فوقية، يغدو فيها المكان فضاء، وذلك عندما يسهم المكان في بناء الرواية وعندما تخترقه الشخصيات " فيتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، وهي فوقها كلها ليصبح نوعاً من الإيقاع المنظم لها " (الفيصل ٢٥٣) .

" إن الوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح محدداً أساسياً للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي إنه سيتحول في النهاية إلى مكوّن روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور " (بحراوي ٣٣) .

وهكذا يدخل المكان في الرواية عنصراً فاعلاً، في تطورها، وبنائها، وفي طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معه، وفي علاقات بعضها ببعضها الآخر.

وإذن " يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي، فالمكان يكون منظماً بنفس الدقة التي نظمت فيها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر بعضها، ويقوّي من نفوذها، كما يعبر عن مقاصد المؤلف " (بحراوي ٣٢) .

وهكـذا، " فالفضـاء الروائـي أكـثر شمـولاً واتسـاعاً مـن المكـان " (الفيصـل ٢٥٦)، فهـو أمكنـة الروايـة كلهـا، إضافـة إلى علاقاتهـا بـالحوادث ومنظـورات الشخصيات" (الفيصل ٢٥٦) " وهو ينشأ من خلال وجهـات نظـر متعـددة، لأنـه يعاش على عدة مستويات، من طـرف الـراوي، بوصفـه كائنـاً مشـخصاً، وتخيليـاً ، أساساً، ومن خلال اللغة، ثم من طرف الشخصيات الأخـرى الـتي يحتويهـا المكـان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ، الذي يدرج بدوره وجهة نظر غايـة في الدقـة " (بحراوي ٣٢).

وهكذا يتجاوز المكان وظيفته الأولية المحددة، بوصفه مكاناً لوقوع الأحداث، إلى فضاء يتسع لبنية الروايـة، ويؤثـر فيهـا، مـن خـلال زاويـة أساسـية، هـي زاويـة الإنسان الذي ينظر إليه.

إن المكان الهندسي البحت لايمتلك قيمة فنية، ومن هنا كان اختـلاف المكـان في الرواية عن المكان في الواقع الخارجي، لأنّ المكان في الرواية هو المكـان معروضـاً من زاوية الراوي والشخصيات والحوادث والأفكار ومن خلال تفاعلها جميعاً معه.

" إن المكان الروائي لايتشكّل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكـان محدد مسبقاً ، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومـن المميزات التي تخصّهم " (بحراوي ٢٩) .

ولذلك ميّز غالب هلسا بين ثلاثة أنواع للمكـان بحسـب علاقـة الروايـة بـه، وهي:

١- المكان المجازي: وهو الذي نجـده في روايـة الأحـداث وهـو محـض سـاحة لوقـوع الأحـداث لايتجـاوز دوره التوضيـح ولا يعـبر عـن تفـاعل الشـخصيات والحوادث.

٢- المكان الهندسي: وهو الذي تصـوره الرواية بدقة محايدة، تنقـل أبعـاده البصرية، فتعيش مسافاته، وتنقل جزئياته، من غير أن تعيش فيه.

٣- المكان بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها للمكـان وتثير خيال المتلقي فيستحضره بوصفه مكاناً خاصاً متميزاً . (هلسا ٨ - ٩).

ولذلك، فإن وصف المكان وحده لايساعد على خلـق الفضـاء الروائـي، ولا بد من اختراق الإنسان للمكان، والتفاعل معـه، والعيـش فيـه، وتقديمـه مـن خـلال زاوية محدودة، تخدم الإطار العـام للروايـة، بحيـث يتحـول المكـان نفسـه إلى عنصـر فاعل.

إن المكان في الرواية من غير تلك الآفـاق يغـدو محـض زخـرف أو زينـة، وفي أفضل الحالات يساعد على فهم الشخصيات وتفسيرها، ولكنه لايتحول إلى فضاء، إن الوصف هو الأرض التي يمكن أن يبنـى عليهـا الفضـاء، ولكـن الوصـف وحـده لايصنعه.

" المعيار إذن، هو بناء الفضاء الروائي، فإذا نجح الروائـي في هـذا البنـاء منـح المكان الحقيقي والمكان المبتدع خصوصية الخلق الفني، وإلا، فلا " (الفيصل٢٦١).

تسمية المكان الروائي

ولعل تسمية المكان هي أول السبل إلى بناء المكان، فتسمية المكان في الرواية تحيل القارئ على المكان الذي يحمـل الاسـم نفسـه في الواقـع، وإن كـان المكـان في الرواية ليس هو المكان نفسه في الواقع، ومن هنا تنشأ المفارقة، لأن التسـمية محـض وسيلة أولية باهتة، لايمكن أن تقوم وحدها ببناء المكان الروائي.

" إن المكـان الروائـي لفظـي متخيـل، يحيـل إلى نفسـه، ولا يتـأثر بمحـاولات الروائيين تسميته باسم حقيقي بغية إيهام القارئ بمصداقية الحوادث وواقعية المجتمـع الروائي " (الفيصل ٢٨٣).

المكان والواقع

ولذلك يبدو الوصـف الوسـيلة الأساسية في تصويـر المكـان، و "هـو محاولـة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندمـا

يصف لايصف واقعاً مجرداً، ولكنه واقع مشكّل تشكيلاً فنياً، إن الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة، أكثر منه وصف واقع موضوعي (سيزا ١١٠).

إن الوصف يتناول الأشياء، فيرسمها بوساطة اللغة، وهو عنصر أساسي في الرواية، فإذا كان السرد يروي الأحداث في الزمان، فإن الوصف يصور الأشياء في المكان، ولكنه ليس غاية في ذاته، وإنما هو لأجل صنع المكان الروائي، أو بالأحرى لخلق الفضاء الروائي، فما هو بالتصوير الموضوعي، إنما هو تصوير فني.

وفي الرواية يظهر الوصف إلى جانب السرد والحوار، بل لعله من الممكن استخراج أسطر أو مقاطع خالصة للوصف، ولكن مما لاشك فيه أن هذا الوصف ليس للزخرف أو الزينة، إلا في الأعمال الضعيفة.

إن للوصف وظائف متعددة، منها التصوير الفني الجميل للمكان، ومنها التمجيد للشخصية التي ستخترق المكان، فمن خلال وصف المكان يتم التمهيد لمزاج الشخصية وطبعها، فيصبح المكان " تعبيرات مجازية عن الشخصية ، لأن بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت، فقد وصفت الإنسان، (ويليك ٢٨٨).

و " الوظيفة الثالثة التي يؤديها الوصف، وخاصة عندما يقف عند التفاصيل الصغيرة، هي وظيفة إيهامية، إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي، فيشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لاعالم الخيال، ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع " (سيزا ٨١).

وهو مما لاشك تأثير إيهامي، للمتلقي دور كبير في صنعه، إذ لايمكن للغة أن تنقل تفاصيل الواقع، وإذا فعلت ذلك سكنت الحركة في الرواية، وما على اللغة إلا أن تشير إلى الواقع بالتقاط جزئيات منه، وعلى المخيلة لدى المتلقي أن تقوم ببناء المكان الروائي من خلال الجزئيات التي تقدمها له اللغة.

" إن الرواية هي أولاً مجرد شيء، كتاب، موضوع على مكتبتنا، وعندما نفتحه وتنتقل نظراتنا بين الصفحات، تعلق في الفخ، فتنقلب الغرفة التي نحن فيها إلى مكان آخر يخلقه ديكور الرواية (بوتور ٥٩).

ولعل من المهم القول إن الوصف لاينقل الأشكال والألوان كما تراها العين، بل ينقلها وفق منظور نفسي فني جمالي، يخدم الرواية، ومن خلال اللغة، وبشكل يساعد على خلق فضاء تتحرك فيه الشخصيات، وتعبر عن طبعها ومزاجها وأفكارها، ويكون المكان جزءاً من بنيتها الكلية.

" والوصف يقوم على مبدأين متناقضين، هما الاستقصاء والانتقاء، وقد قامت الخلافات بين الكتاب على أيهما أكثر واقعية، وأيهما أكثر تعبيراً، أما بلزاك فقد كان من أنصار الاستقصاء ولم يترك تفصيلاً من تفاصيل المشهد إلا ذكره، ويرى ستندال أن الوصف القائم على التفصيل يحد خيال القارئ ويقتله، فكان يفضل الخطوط العريضة " (سيزا ٨٨).

ولقد وضع جان ريكاردو شجرة للوصف، وضّح فيها عناصره، وفيما يلي بيان بها : (سيزا ٨٨) .

الشـــيء

الوضع	الصفات	العناصر
الزمان	الحجم	أ- ١- الوضع
المكان	اللون	٢- الصفات
	العدد	٣- العناصر
	الشكل	ب- العناصر
		ج - العناصر

ومما لاشك فيه أن لكل روائي منهجه، ونجاح منهج عند كاتب، لايقتضي بالضرورة نجاح المنهج نفسه لدى كاتب آخر.

ومهما يكن من أمر، فإن الوصف عنصر أساسي في بناء المكان، وما الروائي إلا " رسام ديكور ورسام أشخاص " (بوتور ٤٦) .

وما الوصف في الحقيقة إلا " صورة ذهنية متباينة بين الروائيين سواء أكانت محاكاة لمكان حقيقي أم كانت متخيلة، وهي مرتبطة بمنظور الراوي، أي وجهة نظره في علاقة المكان بالحوادث والشخصيات، ومرتبطة بقدرة الروائي التعبيرية، وبالأهداف التي يريد تحقيقها " (.الفيصل ٢٦٢) .

" والوصف الجيد قد يساعد على الترشيح لظهور الشخصية، أو الارتباط بمزاجها وطبعها، ولكنه لايقتضي بالضرورة خلق فضاء روائي. وإن صورة المكان الجيدة تعد منطلقاً لبناء الفضاء الروائي إذا كان المكان أساسياً، وتتضامن مع الصور الجيدة الأخرى لتشييد هذا الفضاء إذا كان المكان فرعياً، وحين تخسر هذه العلاقة لانفصالها عن الأمكنة الأخرى في الرواية فإنها تكتفي بوظيفتها التفسيرية " (الفيصل ٢٦٩).

أما الصورة الضعيفة فتجعل المكان الأساسي مجرداً لايقع فيه حدث ولا تخترقه شخصية، وتبقى الصورة الضعيفة في أفضل حالاتها زخرفاً أو تعييناً عاماً لمسرح الحوادث، كما تعجز عن الكشف عن أي جانب من جوانب الشخصيات، سواء أكانت تحمل اسماً يوهم بأنها حقيقية في الواقع الخارجي، أم لم تكن " (الفيصل٢٦٩).

وهكذا يظهر واضحاً أن الوصف للمكان ليس غاية في ذاته، إنما هو وسيلة لخلق الفضاء الروائي، وهذا الفضاء الروائي لايتحقق إلا من خلال حركة الشخصيات في المكان، وتفاعلها معه، كما لايتحقق إلا من خلال تعدد الأمكنة، وقيام علاقات متواشجة فيما بينها، وذلك كله من خلال منظور ورؤية تلتحم ببنية العمل الروائي.

وإذن لابد من " اختراق الشخصيات الروائية المكان، وإحياء العلاقات المكانية، وجعلها نابضة بالحركة والفعل"، (الفيصل ٢٥٧) لكي ينتقل المكان من محض مكان إلى فضاء روائي، لأن " الفضاء أكثر شمولاً واتساعاً من المكان، فهو أمكنة الرواية كلها، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات، حتى إن الروائي الذي يقصر حدثه على مكان واحد مغلق لابد أن يخلق في ذهن القارئ امتدادات مكانية أخرى، ومن ثم يصعب القول إن الفضاء الروائي يتشكل من مكان واحد، وإن بدا ظاهره مغلقاً عليه وحده " . (الفيصل ٢٥٦).

ولعل ذلك كله يؤكد ثانية أن المكان في الرواية " ليس مكاناً معتاداً كالذي نعيش فيه أو نخترقه يومياً، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي، وسواء أجاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث " (بحراوي ٣٠).

وفي الخلاصة يمكننا القول إن " مصطلح الفضاء الروائي يتسع ليشمل العلاقات المكانية أو العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، ويعلو فوقها كلها ليصبح نوعاً من الإيقاع المنظم لها " (الفيصل ٢٥٣).

المكان بين رواية الشخصية ورواية الحدث

ومن الممكن أن نقف هنا عند تمييز إدوين موير بين رواية الشخصية ورواية الحدث، لنرى انعكاس هذا التمييز على المكان، وهو يؤكد منذ البدء أنه " لاتوجد روايات من الشخصيات البحتة، ولا روايات من الصاع البحت، وإنما هي روايات يغلب عليها هذا الطابع أو ذاك، غلبة بارزة وكافية دائماً "(موير ٦١).

ثم يرى أن " العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في الزمان، وأن العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في المكان، ففي الأولى يقدم لنا الكاتب تحديداً عابراً للمكان، ويبني حدثه في نطاق الزمان، وفي الثانية يفترض الزمان، فيكون الحدث إطاراً زمنياً ثابتاً، يوزع دائماً، ويعدل مرة بعد أخرى في نطاق المكان، فالثبات والخط الدائري

في حبكة رواية الشخصية، هما اللذان يكسبان الأجزاء تناسبها ومعناها، أما في الرواية الدرامية فتسلسل الحدث وحلّه هما اللذان يصنعان ذلك " (موير ٦٢).

" إن رواية الشخصية تقدم لنا شخصيات تعيش في مجتمع، ورواية الحدث تقدم لنا أفراداً يتحركون من بداية إلى نهاية، فالرواية الدرامية عادة يكون معنى المكان فيها باهتاً وتحكيمياً " (موير ٦٢)، ولذلك نحسّ " بامتلاء المكان امتلاء بالغاً غير عادي في الأعمال الكبيرة من روايات الشخصية، كما نحس بازدحام الزمان في الرواية الدرامية " (موير ٨٤) .

وفي كل مرة يتحدث فيها موير عن المكان في رواية الشخصية أو في رواية الحدث يؤكد أن الأمر ليس مطلقاً، وإنما هو على سبيل التغليب، وهو يؤكد ذلك فيقول: " إن القول بمكانية الحبكة لاينكر الحركة الزمانية فيها، كما أن القول بزمانيتها لايعني أنه ليس لها وضع في المكان، وهنا نرى مرة أخرى أن الأمر يتصل بالعنصر الغالب " (موير ٦٣).

وعلى كل حال، فإن كلام موير لاينقص ألبتة أهمية المكان في الرواية، ولا ينفي الفارق الفني الأكيد بين ماهو مكان وما هو فضاء، في أي نوع من أنواع الرواية، سواء بسواء .

إذ يمكن أن تنجح رواية الدراما في خلق الفضاء الروائي على الرغم من القول العام باعتمادها على الزمان وتسلسل الحدث أكثر من اعتمادها على المكان.

مستويات المكان

ومن الممكن النظر بعد ذلك إلى المكان من وجهة نظر فكرية، لأن المكان ليس محض مكان موضوعي، محايد، وإنما هو مكان روائي فني، يتم تصويره من وجهة نظر، ومن خلال زاوية رؤية، وعبر التفاعل مع الشخصيات والحوادث، وهو بذلك يحمل قيمة، أو يمثلها، أو يرمز إليها.

ففي الرواية " لانواجه فضاءً خاصاً، وإنما أجزاء وعناصر منظور إليها بطريقة خاصة، فالرؤية هي التي ستمدنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصيات عن المكان " (بحراوي ٤٢) .

والإنسان كما يرى لوتمان " يخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان، ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية " (سيزا٧٥).

فهو يرى المقابلات التالية بين القيم والأماكن :

عالي × واطئ = قيّم × رخيص

يمين × يسار = حسن × سيّئ

قريب × بعيد = الأهل × الغرباء

مفتوح × مغلق = مفهوم × غامض

" إن إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها، وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه إلى الأفهام، وينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والزمانية " (سيزا ٧٥) .

ويتجسد في هذا المكان الروائي من خلال التمثيل للقيمة بالمكان، والتقابل بين القيم من خلال التقابل بين الأمكنة، فالقصر العالي الواسع الكبير للغني القوي القادر على الفعل، والبيت الصغير الضيق الحقير للفقير.

وانطلاقاً من هذا التقابل والتمثيل " يرى لوتمان أنه توجد صفة طوبولوجية هامة هي الحدّ، فالحدّ هو الذي يعهد إليه تقسيم فضاء النص إلى فضاءين غير متقاطعين، وفق مبدأ أساسي هو انعدام قابلية الاختراق " (بحراوي ٣٧) .

وهذا الحدّ سيجعل هناك أماكن مباحة، وأماكن محظورة، فالقصر محظور على الفقير، وبيت الفقير مباح للغني، ومن الصعب على الفقير اختراق القصر.

ومما لاشك فيه أن هذا الحدّ الذي يقيمه لوتمان ليس حداً مكانياً جغرافياً، إنما هو " حد اجتماعي اقتصادي يفصل بين فضاءين روائيين" (الفيصل ٢٧٢) .

ومثل هذه التصنيفية إلى فضاءين تؤكد انطلاق الفضاء من رؤية الإنسان كما تؤكد أن الفضاء الروائي يحيل إلى البناء الفني للرواية ولا يحيل إلى الواقع .

وثمة رؤية تصنيفية أخرى قدمها غاستون باشلار في " جماليات المكان "، فتحدث عن مكان أليف، وهو البيت الذي يوجد فيه الإنسان، ثم تحدث عن المكان المتناهي في الصغر والمكان المتناهي في الكبر، وأكد أنهما " ليسا متضادين كما يظن البعض، ففي الحالتين يجب ألا نناقش الصغير والكبير بما هو عليه موضوعياً، ... بل على أساس كونهما قطبين لإسقاط الصور (باشلار ٣٣) كما أكد أن الإحساس بهما يوجد في داخلنا وليس بالضرورة بشيء في الخارج.

ثم يلح على " أننا حين نقرأ مثلاً وصفاً لحجرة، نتوقف عن القراءة لنتذكر حجرتنا، أي إن قراءة المكان في الأدب تجعلنا نعاود تذكر بيت الطفولة" (باشلار ٧).

" ومن هنا يقدم اعتراضه على الفكرة الوجودية التي تقول: حين نولد نلقى في عالم معاد، نولد منفيين، فهو يرى أننا نلقى في البداية في هناءة بيت الطفولة " (باشلار ٧) .

وانطلاقاً من لوتمان أسس حسن بحراوي منهجاً لتصنيف المكان وفق ثلاثة مفاهيم، وهي التقاطب وتعني وجود قطبين متعارضين في المكان وفق "تقابلات ضدية" كالإقامة والانتقال (بحراوي ٤٠) ، ومفهوم التراتب الذي يتوزع فيه الفضاء " إلى عدة طبقات أو فئات مكانية وفق مبدأ تراتبي معقد " (بحراوي ٤١) وقد درس من خلال هذا المفهوم " طبقات الفضاء السجني بناءً على أهميتها من حيث الدرجة والرتبة (بحراوي ٤١)، والمفهوم الأخير الذي اعتمده هو الرؤية و " هي التي ستمدّنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصية عن المكان

وتحيطنا علماً بالكيفية التي ندرك بها أبعاده وصفاته ... ولهذا المفهوم فائدة كبرى عند تصنيف وتحليل أنواع الرؤيات السائدة في إدراك وعرض مكونات الفضاء الروائي... وستقوم الرؤية كمعيار حاسم لقياس المدى الذي تطاله قدرة الروائي على طويق أجزاء المكان وإلغاء المسافة بين عناصره وتقديمه على نحو يلبي الحاجة إلى الائتلاف والانسجام " (بحراوي ٤٢).

وما هذه التصنيفات أو النماذج أو المفاهيم إلا دليل آخر على أهمية المكان في العمل الروائي، وعلى مايمتلك من أبعاد ودلالات.

المكان في رواية تيار الوعي

ولا بد بعد ذلك كله من الإشارة إلى الوضع الخاص الذي يمتلكه المكان في رواية تيار الوعي، فهو لايظهر فيها بشكل وصف مستقل.

إن تيار الوعي " هو التكنيك الذي يستخدمه الروائي القديم لتقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية عن طريق وصف المؤلف الواسع المعرفة لهذا العالم الذهني " (همفري ٥٤) .

وتيار الوعي مصطلح ابتدعه وليم جيمس (١٨٤٠ - ١٩١٠) " ويشمل كل منطقة العمليات العقلية بما فيها مستويات ماقبل الكلام على وجه الخصوص " (همفري ١٧)، " ولا يوجد تكنيك خاص لتيار الوعي، إنما يوجد بدلاً من ذلك عدة ألوان من التكنيك جد متباينة تستخدم لتقديم تيار الوعي". (همفري ٢١).

ومن تقنيات تيار الوعي المونتاج، " ويشير إلى مجموعة الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيها، وذلك كالتوالي السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة صورة مركزية بصور أخرى تنتمي إليها " (همفري ٧٢).

وقد أشار ديفيد داتشز إلى طريقتين في تقديم هذا المونتاج في القصص، الأولى تلك التي يمكن للشخص فيها أن يظل ثابتاً في المكان على حين يتحرك وعيه في

الزمان، ونتيجة ذلك هي المونتاج الزمني، أي وضع صور أو أفكار من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر، والطريقة الأخرى بالطبع أن يبقى الزمن ثابتاً، ويتغير العنصر المكاني، والأمر الذي ينتج عنه المونتاج المكاني " (همفري ٧٥).

الفضاء الموضوعي للكتاب

ولا بد أخيراً من الإشارة إلى الفضاء الموضوعي للكتاب، " أي فضاء الصفحة والكتاب بمجمله، والذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية، حيث يجري اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ. وفي هذا الاتجاه برزت عدة دراسات حول فضاء النص من خلال تحليل العنوان أو الغلاف أو المقدمات وبدايات واختتام الفصول والتنويعات المختلفة وفهارس الموضوعات، ولقد عارض كثيرٌ من النقاد هذا الاتجاه فور ظهوره لأنهم رأوا فيه ميلاً مبالغاً نحو الشكلنة والتجريد " بحراوي (٢٨).

وفي الواقع إذا كان من المفيد دراسة الفضاء الروائي من خلال تسمية الأشخاص والأماكن ومن خلال عنوان الرواية، فإن الفائدة تبدو أقل في دراسة الغلاف وشكل الحروف ونظام الفصول.

خاتمة

وبعد، فتلك هي بعض الآفاق التي تفتحها دراسة المكان في الرواية، وهي آفاق خصبة غنية واسعة، وبإمكان القارئ من خلالها تحقيق متعة أكبر في التعامل مع المكان الروائي، وبإمكان الدارس الانطلاق من غير شك إلى آفاق وأبعاد أغنى وأوسع .

ولعل ذلك كله يؤكد أهمية المكان في الرواية، وما هو جدير به من عناية ودرس.

المراجـــــع

١- بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠.

٢- الفيصل، د. سمر روحي الفيصـل، بنـاء الرواية العربيـة السـورية، اتحاد الكتـاب العرب، دمشـق، ١٩٩٥.

٣- قاسم، د. سيزا أحمد، بناء الرواية ، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥.

٤- هلسا، غالب، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، دمشق، ١٩٨٩.

المراجع المترجمـة :

١- باشلار، غاستون، جماليات المكان، تر. غالب هلسا، المؤسسة الجامعيـة للنشـر، بـيروت، ط. ثانية، ١٩٨٤.

٢- بوتـور، ميشـال، بحوث في الروايـة الجديـدة، تـر. فريـد أنطونيـوس، منشـورات عويـدات، بيروت، ١٩٧١ .

٣- موير، إدوين، بناء الروايـة، تـر. إبراهيـم الصـيرفي، مـر. الدكتـور عبدالقـادر القـط، الـدار المصرية، القاهرة، لاتـا .

٤- همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثـة ، تر، د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر ، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٧٥.

٥- ويليك، رينيه ، وارين ، أوستن، نظريـة الأدب ، تـر. محيـي الديـن صبحـي، مـر. د. حسـام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢.

وداعاً يا أفامية

تعد رواية " وداعاً يا أفامية " (١٩٦٠) لشكيب الجابري (١٩١٢-١٩٩٦) من أجمل الروايات العربية الرومانتيكية، فهي تتطلع إلى السمو، وتسعى نحو الصفاء، وتدور حوادثها في رحاب الطبيعة الجميلة، والغابة البكر، لتصور الجمال في بداءته الأولى، وفطرته النقية، ولتعبر عن طموح إلى الخلاص من أدران المدينة، وما فيها من مفاسد ومباذل.

وهي تستوحي أسطورة بيجماليون، فتصور عالماً مختصاً بالمعادن يرعى فتاة بريئة ساذجة، فيعلمها، ويصوغها وفق هواه، ويعشقها، ثم يكون مصيرها خلاف مصير غالاتيا معشوقة بيجماليون، إذ تفرّ من بين يديه، وتضيع إلى الأبد، لتؤكد سمو الفن فوق الواقع ونقاءه، ولتؤكد أيضاً خلوده .

ولعل " وداعاً يا أفامية " أول رواية في سورية تصوّر بالدقة والتفصيل حياة الفلاحين وعاداتهم في سهل الغاب، وتقدم تسميات علمية دقيقة لعشرات الأنواع من الأشجار والنباتات في غابات الفرلق، من غير تكلف ولا اصطناع، وفي سياق روائي محكم البناء، وبلغة لاتخلو من قوة وشاعرية.

بطل الرواية سعد، عالم في المعادن، وابن طبقة ثرية، غارق في مباذل المدينة ومفاسدها، يسهر في الملاهي، ويوقع في شباكه الغانيات، ولكنه يسعى إلى الخلاص، فهو يتخذ لنفسه في الغابة كوخاً، يعيش فيه، مستمتعاً بصفاء الغابة ونقائها. وهو يغامر في البحث عن معدن نادر، مؤكداً من خلال المغامرة سمو روحه، ونبل مقصده، وهو يقرأ بالألمانية شعراً فيه رغبة في السمو والنقاء عبر الفن، ومن تلك الأشعار الجميلة الأسطر التالية:

أودّ أن أكون عملاً فنياً

يسمو بالروح كرنين النواقيس

ويريح النفس كسماء كثيرة النجوم

وبذلك يمثل بطل الرواية سعد الرغبة الرومانتيكية الجامحة في الخلاص من الواقع المرّ، والمدينة الفاسدة، ومباذل الطبقة الثرية، من خلال الفرار إلى الغاب، والجنوح إلى الفن، والتعلق بالعلم، في نزعة فردية مغامرة.

وتقوى تلك النزعة لدى سعد حين يلتقي المرأة المثال، وهي ريفية نقية، تحمل كل معاني البراءة والذكاء والكبرياء، مثلما تحمل كل معاني الجمال والأنوثة.

نجود صبية فرّت من قريتها كارهة أو مضطرة، تأكيداً لبراءتها ونقائها، إذ حملت الطعام كعادتها إلى عضو البعثة التنقيبية، سكاريا، وهو فنان كان قد تعلق بها، وتدخل عليه في غرفته، وإذا هو يرسم لوحة تصورها، وعندما يراها، يهم بتقبيلها، وهي تأبى، ولم يكن يعلم هو أو تعلم هي أن ندى زوجة أبيها كانت مختبئة في ركن من غرفة سكاريا، وندى هي التي جاءت إلى سكاريا عامدة، كي تعرض عليه هواها، وعندما ترى سكاريا يهمّ بنجود وهذه تتأبى وتتمنع، تغتنم الفرصة، كي تؤذي ابنة زوجها، وتسيء إليها، فتصيح باللعار، لتتّهم نجود في شرفها.

ونجود تدرك معنى تلك التهمة، وتدرك صعوبة كشف الحقيقة، ولذلك تفرّ من القرية هاربة، لتنجو بكرامتها ونقائها وشرفها، وتؤكد عزتها وإباءها.

وتلجأ إلى صياد فقير، فيأخذ بيدها إلى شيخ إحدى القرى، ليؤويها لديه، فتنام عنده ثلاث ليال، لايغمض لها جفن، وهي تتوجس خيفة، وتصدق هواجسها، إذ ترى شبحاً في الليل يتسلل إلى غرفتها، فتهرب، تاركة سوارها الذهبي في الغرفة، لتؤكد ثانية إباءها وكبرياءها وعزة نفسها.

وتضيع في الجبال، ويخيم عليها الليل وسط الغابة، وهناك تبرز لها الضبع، لتثخن فيها الجراح، وفي تلك الأثناء كان سعد في ملهى ليلي، ينصب الشباك ليصطاد إحدى الغانيات.

وعندما يرجع إلى الغابة، يجد أمام كوخه نجود غارقة في دمائها، فينقذها، ويداوي جراحها، ويعلمها القراءة والكتابة، ويجد فيها خلاصه، إذ يرى فيها البراءة والنقاء والذكاء، فيصوغها كما صاغ بجماليون تمثال جالاتيا.

وشيئاً فشيئاً تتعلق نجود بسعد، بل تحبه وتهواه، حتى إنها لتقبّل ظله، وذات يوم وبينما سعد يسير في الغابة يراها تستحم في غدير، فيتأمّل جسمها النقي، من بعيد، ويرى فيه كل ماكان يتطلع إليه من سمو، ثم يتابع طريقه من غير أن تشعر به.

ولكن في الطريق إلى الكوخ يلتقيان، ويتعانقان، وتشعر نجود هذه المرة أنها ملك لسعد، وتحسّ بقوة حبها له، ولا تجد حرجاً أن تمنحه نفسها وهي بين يديه، ولكنه في اللحظة الأخيرة يعفّ عنها، ولا يريد أن يخدش براءتها ونقاءها، وهو الذي كان قد طلب من خادمه أن يحضر له شيخاً ليعقد قرانه على نجود، ولذلك يبتعد عنها ليصونها، في اللحظة التي كانت هي مستعدة لتمنحه نفسها.

وههنا يفور غضب نجود، وتحسّ بجرح في كبريائها، وتظن أنها قد أصبحت رخيصة بين يديه، ولذلك عفّ عنها، وفق توهمها، فتفرّ هاربة، إلى الغاب، موئلها وموطن براءتها ونقائها، لتتحد بالطبيعة، وتحلّ في الوجود، مؤكدة صفاءها وسموها.

ويظل سعد يبحث عنها، وهو ينادي " نجود، نجود"، ولكن مامن مجيب، فقد أصبحت نجود صدى.

وهكذا تظل نجود سمواً لايطال، وبراءة لاتدنس، وجمالاً لايمسّ، تظل فكرة لاتتحقق، ولقاء بكراً لايتكرر، كما تظل لنجود تمثالاً في حياة سعد، يصوغه من أحلامه وهواه، ولكنه لايمتلكه خلاف بيجماليون، فكأنه طائر ربّاه على يده، وأطعمه من مهجته، ثم حين شبّ حلق بعيداً وطار.

إن سعداً مخلص لنجود، محب لها، ولم يرد إيذاءها، بل أراد لها الخير كل الخير، ووجد فيها خلاصه، ولكن ذلك الخلاص لم يتحقق.

وبذلك تؤكد هذه النهاية الرومانتيكية الحالمة أن السمو والنقاء والصفاء قيم مثلى، السعي نحوها دائم لاينتهي، وإن كان الوصول إليها لايتحقق.

إن نجود هي رمز للطبيعة والغاب، بما فيهما من نقاء وصفاء وسمو وبداءة، وهي ملك للجميع، وليست ملكاً لفرد، وإن كان كل فرد يطمح إلى عناقها، وبذلك فهي أعظم من أن يمتلكها فرد، وأكبر من يقيدها مكان أو زمان، وبذلك، تظل نشيداً يتردد، وحلماً يداعب الجفون، ولا يتحقق، ليعلم الناس معنى الفن والسمو والبراءة.

ويتأكد ذلك كله مرة ثانية من خلال القصيدة التي كان يقرؤها سعد، والتي يرد نصها في الرواية، ومنها الأسطر التالية: (ص ٢٣٨)

أن أكون قطعة من فن، لكن ؟

قل لي، أي يد ستجبل ترابي

أي قوة تصوغ غضاري

آه، لو تسنّى للمرء

أن يكون بذاته قطعة من فن.

إن الأسطر السابقة تلخص وجهة نظر سعد، فهو يرى في الفن شكلاً أسمى من أن يحاط به، أو يتحقق بيد، بل لابد له من معجزة.

وعلى هذه الشاكلة نظر سعد إلى نجود، قبل أن يراها وهي تستحم في الغدير، ومن بعد، كان يقدس جمالها، ويراها أسمى من أن تدنس.

وهو يراها تستحم كان يرى في عريها سمواً ونقاء، وكان سعد مايفتأ يشبهها بتمثال، ويشبه نفسه بنحّات، مرات كثيرة، وفي مواضع كثيرة، وهو يؤكد أنه يأبى أن يهين تمثاله.

وهاهو ذا المؤلف يغوص على أغوار سعد، فيصفه من الداخل، قائلاً: " ولكم من مرة كاد شيطان الغواية يلقيه على أقدام تمثاله مشتت الصبر، مهدور الرجولة،

ولكن شيئاً أقوى من فتنة الأعضاء، وأمضى من نهم الأحاسيس، وأطيب أنفاساً من شهقات الغلمة، كان يأخذ بلجامه، ويدير خياشيمه نحو نسـمة من نسمات الخير القريرة، فيرضى الرجل، وهو سعيد غير ناقم، بانطفاء نار الغواية في أعماقه، لينطلق مكانها نور وعيه الجديد" ص ٢٥٦.

تلك هي مشاعر سعد المصعدة نحو الأسمى، وهو تصعيد فنان،يسمو عن الواقع إلى المثال، ويرتفع عن اللحظة الراهنة إلى ماهو مطلق، مؤكداً بذلك نزعة رومانتيكية حالمة، بل مؤكداً روحاً صوفية مشرقة.

ويزداد ذلك وضوحاً عندما يذكر المرء أن سعداً كان في الرابعة والأربعين من عمره، ولم يكن فتى مراهقاً، وأنه كان غارقاً في المتع والملذات، ولم يكن محروماً، ولذلك جاء تطلعه إلى السمو صادقاً، وصحيحاً، وتأكد هذا التطلع. بل تحقق حين وجد نفسه أمام روح سامية، وجمال نقي.

إن سعداً كان ينظر إلى الكون كله، وإلى نجود نفسها، نظرة الفنان إلى العالم، فهو يقدس مايرى، ولا يفكر في الأخذ، إنما يفكر في التأمل، ولا سيما نجود، فهي بالنسبة إليه ليست محض امرأة، إنما هي قطعة فنية سامية.

ويلخص المؤلف ذلك كله بقوله عن سعد:" كأنه كان يضنّ بتمثاله على أي شيء في الدنيا، حتى على شهواته، وغوائل افتتانه" ص ٢٥٧.

إن كل أجزاء الرواية وعناصرها ومكوناتها الفنية تؤكد هذه المقولة، ومنذ البدء تفرّ نجود من قريتها لتؤكد براءتها وسموها، وتفرّ ثانية من منزل شيخ القرية الذي آواها، لتؤكد نقاءها وكبرياءها، وتضيع في الغابة، لتؤكد أنها جزء منها، في الصفاء والبدائية والفطرية.

نجود هي بنت الطبيعة، ولا يخدشها شيء، ولا يلوثها شيء، وعندما تريد الوصول إلى المدينة لتحتمي بها، تضيع عنها، وتضل الطريق إليها، وتتوه في أحضان الغابة، ولا تقع نجود فريسة إلا بين يدي الضبع ومثل هذا الوقوع لايلوثها،

بل يزيدها طهراً عبر المعاناة والألم، ويؤكد انتماءها إلى الطبيعة، لأن الأذى يلحق بها من الطبيعة نفسها، وليس من المدينة أو الإنسان.

ومشهد نجود وهي تتعرى وتستحم في الجدول نفسه في سياق الرواية ومن داخلها يؤكد نقاءها لأنها تتعرى وهي تطمئن إلى ان أحداً لايراها، ولأنها في حضن أمها الطبيعة. وعندما تستحم في الماء، أو تسند ظهرها إلى صخرة ملساء أو تعرض جسمها للهواء فإنما تتوحد مع كل ماحولها من عناصر بوصفها هي نفسها عنصراً من تلك العناصر، ولم يكن غريباً أن تتوحد بها وتحلّ فيها.

وبمثل هذه الصورة كان يراها سعد نفسه، وبمثل هذه الصورة كان يعرضها المؤلف، وبذلك لم يكن مشهد الاستحمام في الجدول للوصف أو الإثارة أو الإغراء أو تزيين الرواية بما هو جذاب، بل كان مشهداً ينطلق من حقيقة نجود ومن طبيعة الرواية ليؤكد هدفها.

كذلك القصيدة التي كان يقرؤها سعد بالألمانية والتي ترجمها المؤلف، وهي تدعو إلى السمو الفني، لم تكن محض تقنية روائية، كما لم تكن أسلوباً تناصيّاً، إنما كان إيراد القصيدة جزءاً من بنية العمل الروائي يدعم سائر الأجزاء ويتحد بها، لأنه من طبيعتها، ولأنه يسير معها نحو النهاية، ونحو تأكيد مقولة العمل الروائي.

حتى اسم نجود وسعد، كل منهما له صلة كبيرة جداً بشخصية كل منهما، وبالهدف الكلي من الرواية، كذلك عنوان الرواية نفسها.

إن العنوان :" وداعاً ياأفامية"، يعني وداعاً للبراءة والبدائية والفطرة والنقاء والصفاء، يعني وداعاً للريفية والطبيعية، وداعاً لكل ماتمثّل من قيم سامية في شخص نجود، وقد ضاعت في الغابة.

ومثلما انتهت أيام أفامية الزاهية، وانقضى تاريخها المجيد، وأصبحت محض طلول تشهد على تلك الأيام، كذلك، أضحت أفامية رمزاً خالداً يذكر بما كان من حياة الطبيعة والنقاء والفطرة والبداءة.

أما سعد فهو من السعادة، القيمة العليا، التي يسعى إليها كل إنسان، ولا تتحقق في تحقيق الرغبات ونيل المآرب وبلوغ المرام، وإنما تتحقق في معرفة الفن في سموه وعلوه، وفي حالة الكشف التي تحققت مرة واحدة لسعد عندما رأى نجود تستحم في الغدير، حتى إذا ماعانقها بعد ذلك، وأوشك أن يمتلكها، فرت من بين يديه، وضاعت إلى الأبد، إنها السعادة في معرفة الحقيقة، وكشف اليقين، وهي لاتتأتى إلا للعارف العاشق، وقد تحققا في سعد، ولا تتأتى إلا لحين، كلمح البصر.

أما نجود، فهي كما في المعجم، المرأة العاقلة النبيلة، ولقد كانت نجود كذلك، وهي كما في المعجم أيضاً ناقة طويلة العنق مرتفعته، ولقد كان في نجود مايشبه مافي الناقة من طول العنق وارتفاعه، دلالة على القوة والصلابة والسمو وبعد النظر، ونجود أخيراً هي جمع نجد، وهي ماعلا من الأرض وصلب وارتفع، ولقد كانت نجود كذلك، صلبة، عالية، مرتفعة، لقد كانت سامية، وكانت في سموها مثال الإباء والجمال والعفة والأنوثة والحب.

وبالاستناد إلى ماتقدم كله، كان طبيعياً جداً أن يلتقي سعد بنجود للمحة من طرف، وأن يعانقها برهة، ليفترقا بعد ذلك إلى الأبد، لأن نجود وسعداً كانا أرفع من الواقع بمعناه اليومي المبتذل، ولأنهما كانا روحاً تتألق، وتطلعاً دائماً نحو الأسمى والأنقى، ومثلهما لايكون لهما لقاء في الطين والأرض والجسد، لأنهما أسمى، ولأن لقاءهما خالد ومتجدد دائماً في الفن والروح والكلمة.

ومثلما فارق سعد نجود إلى الأبد، كذلك فارق الروائي شكيب الجابري فن الرواية، ولم يكتب أي رواية بعد روايته " وداعاً ياأفامية "، وكأنه حقاً قد قال:" وداعاً للبراءة، والنقاء، والبداوة، وداعاً للرواية "، وقد اكتفى بلحظة إشراق مبدعة تجلّت له في رواياته الأربع، ولا سيما الأخيرة، " وداعاً ياأفامية "، لينصرف بعد ذلك إلى الأرض، يعنى بها، فيجمّلها، ويجعلها خضراء، ليبتني لنفسه كوخاً كما فعل سعد، مكتسباً من الأدب والفن والعلم خبرة رفعته نحو الأرقى والأسمى.

تلك هي رواية " وداعاً يأفامية " للروائي شكيب الجابري، وفيها ملامح غير قليلة من حياته وشخصيته، وتجلت واضحة في شخصية سعد، وقد كانت الرواية خفقة جناح في سماوات الفن والحلم والجمال، وإشراقة وجد ومعرفة في فضاء صوفي رفيع.

ملحــق

ولد شكيب الجابري عام ١٩١٢ في حي السويقة بحلب، وفي يوم ولادته طلّقت أمه، فرعته بنفسها مع أولادها العشرة الآخرين، وهو أصغرهم، وفي عام ١٩١٩ سافر مع أخويه عون الله وعبدالقادر إلى عالية بلبنان للدراسة في الجامعة الوطنية، ثم انتقل إلى الكلية الإسلامية ببيروت، سافر إلى جنيف عام ١٩٣٠ لدراسة الكيمياء، وفي العام التالي عاد إلى سورية ليخوض غمار النضال الوطني ضد المستعمر الفرنسي، فسجن، ثم أفرج عنه بشرط مغادرة البلاد، فرجع عام ١٩٣٢ إلى جنيف، حيث عين سكرتيراً مؤقتاً في عصبة الأمم، فكان أول موظف عربي دخل هذه الجمعية، حصل على دبلوم مهندس كيماوي ثم قصد جامعة برلين حيث نال درجة الدكتوراه في العلوم وفي أثناء ذلك كان يناضل من أجل وطنه، فقد ترأس عام ١٩٣٥ مؤتمر الشباب العربي للدعاية للقضية السورية والقضية الفلسطينية، وفي عام ١٩٣٧ عاد إلى الوطن ليعمل مدرساً للكيمياء في التجهيز الأولى ودار المعلمين بحلب وفي العام نفسه نشر روايته الأولى (نهم)، وتعدّ أول رواية بالمفهوم الفني للرواية في سورية، وأتبعها في عام ١٩٣٩ بروايته الثانية (قدر يلهو)، وفي عام ١٩٤١ قاد مظاهرة طلابية ضد الفرنسيين وخرج بكسور في جبهته ويده، ودخل الإنكليز سورية، ففرضوا عليه الإقامة الجبرية، وفي العهد الوطني عين عام ١٩٤٣ مديراً عاماً للدعاية والمطبوعات وأقام في دمشق، وفي عام ١٩٤٥ عين مديراً للمعادن ولمراقبة الشركات وفي العام التالي أسس مكتب القطن الوطني في سورية فأدخل بذلك زراعة القطن إلى سورية كما أدخل زراعة الصنوبر الحراجي إلى صحراء الديماس على مدخل دمشق وفي العام نفسه ١٩٤٦ أصدر روايته الثالثة (قوس قزح)، ثم عمل عام ١٩٥٢ وزيراً مفوضاً لبلاده في ايران وشهد انقلاب مصدّق على الشاه وكان له دور في تعميق العلاقات بين سورية

وإيران، وفي العام التالي ١٩٥٣ عين وزيراً مفوضاً في كابول بأفغانستان وعاد عام ١٩٥٥ إلى سورية ليتسلم إدارة معامل الصناعات الزجاجية فاستقدم الخبراء من ألمانية لرفع مستوى التصنيع وحقق نجاحاً متميزاً، وفي عام ١٩٦٠ أصدر روايته الرابعة (وداعاً ياأفامية)، وفي عام ١٩٦٣ أحيل إلى التقاعد فأقام في بيروت حيث عمل في الصحافة، وترجم بعض الروائع العالمية إلى العربية، ووهبه الملك فيصل الجنسية السعودية، وعينه مستشاراً لوزارة الإعلام، كما أنشأ مكتب الإعلام السعودي في بيروت وعمل مديراً له، وأخذ منذ عام ١٩٧٢ يتنقل بين سورية ولبنان والسعودية، وكان يقضي معظم أيامه في بلودان، وقد عمل بنفسه على استصلاح عدة قطع من الأراضي قرب دمشق وأحالها إلى جنة خضراء، توفي يوم ١٩٩٦/١٠/١٣ في المدينة المنورة بالسعودية ودفن بالبقيع .

زوّد المؤلفَ بهذه المعلومات عن شكيب الجابري ولداه حسان وصفوان وحفيده شكيب في رسالة مؤرخة بـ ١٩٩٦/١٢/٧ .

ولا بد من الإشارة إلى الدراسة القيّمة عن رواية وداعاً ياأفامية للأستاذ الدكتور حسام الخطيب، وقد نشرها أول مرة في مجلة المعرفة بدمشق العدد ١٤٦ نيسان ١٩٧٤ ثم ضمّنها بعد ذلك كتابيه: (نهوض الرواية) ١٩٧٥ و (روايات تحت المجهر) ١٩٨٣ .

جمالية المكان في رواية ميرامار

– ١ –

يمتلك المكان في رواية ميرامار (١٩٦٧) لنجيب محفوظ قيمة خاصة، بما يحمل من دلالات نفسية وفكرية وثقافية مختلفة، وبما لقي من عناية فنية متميزة، فقد استعان فيه نجيب محفوظ بكل الوسائل والتقنيات الفنية لصنع فضاء رواية، من تسمية للمكان، ووصف أجزائه، واختلاف منظور الشخصيات إليه، وتنوع مواقفها منه، وامتداد أبعاده، وتنوع دلالاته، على الرغم من محدوديته الظاهرة، بل لعل محدوديته هي التي أتاحت له استخدام تلك التقنيات والأساليب، فكان تعامله معه شاقولياً مكثفاً معمقاً، ولم يكن أفقياً مسطّحاً .

ومن هنا اكتسب المكان في هذه الرواية أهمية مميزة، حتى يمكن أن يعد شخصية اعتبارية، يمكن الوقوف عنده وحده، ودرسه .

– ٢ –

وبنسيون ميرامار هو المكان الأول في الرواية، بل هو المركز، ومن حوله تمتد الأماكن وتتسع لتشمل الاسكندرية، ثم تمتد لتبلغ القاهرة. وفي بنسيون ميرامار تدور معظم حوادث الرواية، وفيه تلتقي معظم شخصياتها، حتى الثانوية منها.

فهو المكان الذي يلجأ إليه عامر وجدي، الشيخ العجوز، ليخلو إلى نفسه، وليطمئن إلى عبق الماضي، وليرتاح، وفيه يسترجع ذكريات عمله الصحفي ونضاله السياسي في حزب الوفد.

وهو المكان الذي يلجأ إليه طلبة مرزوق وكيل الوزارة السابق، ليجد فيه المقرّ الأخير لحياته ولا يتردد في نهاية الأمر في الدخول في مغامرة غرامية مع ماريانا صاحبة البنسيون، ولكنهما يكتشفان معاً عجزهما ويدرك كل منهما النهاية.

والبنسيون هو المكان الذي يلجأ إليه منصور باهي الشاب الهارب من القاهرة بعد أن خان صديقه فوزي وأودى به إلى السجن وسلبه زوجته دريّة .

والبنسيون هو المكان الذي لجأت إليه زهرة هاربة من القرية حيث أراد أهلها تزويجها كارهة من شيخ عجوز.

وسرحان البحيري يترك الشقة التي استأجرها لعشيقته صفية بركات ويلجأ إلى البنسيون من أجل زهرة، وقد ضجر من حياته مع صفية، وهو يبحث عن مغامرة جديدة .

والبنسيون ملك ماريانا اليونانية، وهي عجوز متقدمة في العمر، والبنسيون بالنسبة إليها مكان ارتزاق، وهي تعامل النزلاء على أنهم زبائن، وتجادلهم في الأجرة، وتشترط عليهم جميعاً مضاعفة الأجرة في أشهر الصيف، وهي تأنس بهم، وتعيد عليهم واحداً بعد الآخر قصة مقتل زوجها في ثورة عرابي عام ١٩١٩ وقصة ثورة يوليو عام ١٩٥٢ التي سلبتها ثروتها.

والبنسيون كما هو واضح يعج بحالات مختلفة متناقضة، وهو كالسوق على نحو مايصفه سرحان البحيري (ص ٢٢٠) .

وتبدو زهرة نقطة المركز في بنسيون ميرامار وإن كان الجميع متفقين على أن البنسيون ليس بالمكان المناسب لها (ص ٤٨ – وص ٧٥) .

وتتفق زهرة مع الجميع في أنهم لجؤوا إلى البنسيون هرباً من الماضي وهرباً من مكان لايريحهم ولكنها تختلف عنهم جميعاً في براءة نظرتها إلى البنسيون وطبيعة موقفها منه، فهي أرادته مكاناً للخلاص، وحاولت فيه اكتساب رزقها بالعمل خادمة، للتحرر من القيد المادي، وفيه حاولت التعلم على يد المدرسة عليّة، للتحرر من الجهل، ولا يكاد يشبهها في براءة النظرة إلى البنسيون والموقف منه إلا عامر وجدي، على حين كان الآخرون جميعاً ينظرون إلى البنسيون على أنه مجرد مكان عابر قد يساعدهم على تحقيق نزواتهم أو قد ينطلقون منه لتحقيق نزواتهم، وهو بعد ذلك بالنسية إليهم مكان لجوء وهرب على حين هو بالنسبة إليها مكان خلاص.

ولكن نظرة زهرة إلى البنسيون لاتنجيها من نظرة الآخرين إليها، ولعل أغربها نظرة سرحان البحيري الذي انتقل إلى البنسيون لأجلها هي، لالشيء، إلا

لكي ينالها، وقد كان له ذلك، وهو يرفض الزواج منها، لأنها فلاحة وفقيرة وأمية، ويرفض التخلي عنها، ويدعي حبها، ويريدها عشيقة تهبه جسدها وحياتها ومستقبلها دون قيد الزواج منها .

والأغرب في الأمر كله هو إنكاره تعلمها وسؤاله: (وما فائدة العلم) (ص ٢٣٩)، حتى إنه ينافسها في مدرّستها علية، فيخطفها منها، إذ يميل إليها، ويزور أسرتها، ويتقرب منها كي يظفر بها زوجة، طامعاً في ثقافتها ووظيفتها وغنى أسرتها، ولكنها تكتشف خداعه فتتخلى عنه.

لقد حاولت زهرة اختراق البنسيون واتخاذه مكاناً للخلاص من الفقر والجهل ومكاناً لتحقيق الذات وتأكيدها، ولكنه كان مكاناً للعدوان عليها وسلبها عفتها.

ولعل أخطر نظرة إلى زهرة في البنسيون هي نظرة ماريانا إليها، وقد وصفها عامر وجدي فقال عنها: " إنها على استعداد دائماً لحمايتها أو استغلالها " (ص ٧٩) .

- ٣ -

ويحمل البنسيون في الواقع عبق الماضي والطابع الغربي، ويبدو معتماً رطباً مطلاً على البحر، وهو مكان مغلق، متعدد الغرف، وغالباً مايلتقي النزلاء في المدخل، يسهرون فيه ليستمعوا إلى المذياع .

ويبدو عامر وجدي أكثر النزلاء رضى عن البنسيون، وهو يصفه من الخارج فيقول عنه: " العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم، يستقر في ذاكرتك، فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لاشيء في لامبالاة فلا يعرفك، كلحت الجدران المقشرة من طول ماستكنت بها الرطوبة، وأطلت بجماع بنيانها على اللسان المغروس في البحر الأبيض، يجلل جنباته النخيل وأشجار البلح، ثم يمتد طرف قصي حيث تفرقع في المواسم بنادق الصيد " (ص ٧ – ٨).

ونظرة عامر وجدي نظرة كلية شاملة، تدل على رؤية داخلية، تسقط من الذات على المبنى، أكثر مما ترى في المبنى من عناصر.

ثم يصف عامر وجدي البنسيون من الداخل فيقول عنه :

" لاتقل حجرتي في شيء عن الحجرات المطلة على البحر، مستوفية لحاجتها من الأثاث والمقاعد المريحة ذات الطابع القديم .. لايعيبها شيء إلا أن جوها يسبح في مغيب دائم لأنها تطل على منور كبير يتسلق على جدرانه سلم الخدم حيث تهرّ القطط ويتناجى العاملون. وزرت الحجرات كلها ، الوردية والبنفسجية والسماوية وكانت جميعها خالية، في كلّ أقمت صيفاً أو أكثر في زمن مضى. ورغم اختفاء المرايا القديمة والسجاجيد الفاخرة والقناديل المفضضة والفنايير البلورية فما زالت مسحة أرستقراطية باهتة تعلق بالجدران المورقة والأسقف العالية الموشاة بصور الملائكة " (ص ١٢) .

ونظرة عامر وجدي إلى المكان نظرة أليفة، تستغرق عناصره وتفاصيله، وتتعاطف معه، وتحسّ فيه ألفة الماضي، وتحن إليه، وتجد فيه مسحة الجمال، ولا تنظر إليه من زاوية المنفعة بخلاف سائر الشخصيات التي لاتنظر إلى المكان إلا من زاوية محدودة، ولا ترى إلا بعض عناصره، ولا تراها إلا من خلال المنفعة .

يقول منصور باهي عن غرفته :

" تفقدت قطع الأثاث ثم قرّ عزمي على شراء مكتبة صغيرة للكتب، أما الترابيزة المستديرة القائمة بين صوان الملابس والشيزلونج فصالحة للكتابة " (ص ١٤٣).

ويصف حسني علام حجرته أول دخوله إليها وزهرة تفرش السرير، فيقول:

" حجرة مقبولة بنفسجية الجدران، هاهو البحر يترامى في زرقة صافية حتى الأفق، ونسائم الخريف تلاعب الستائر، وفي السماء قطعان مبعثرة من السحائب، التفتّ نحو الفلاحة، وهي تفرش السرير بالملاءات والأغطية ، جسمها قوي، رشيق، مفصل المحاسن، وإن صدق ظني فهي لم تحبل، ولم تجهض بعد، على أي حال من المستحسن أن أتأنى حتى أحيط بأسرار المكان " (ص ٩٠ – ٩١) .

وهي نظرة تفحصية، غايتها الامتلاك، والأخذ، وليس التعاطف، وهي نظرة ذاتية، خاصة.

- ٤ -

وأكثر المواضع تميزاً في البنسيون هو المدخل، حيث يلتقي النزلاء، فيسهرون، وهو مدخل مفتوح على الداخل، يقع فيه باب البنسيون، حيث له شرّاعه، وفي المدخل مقاعد ومذياع وخزانة وتمثال العذراء، وغالباً ماتقعد تحته ماريانا، إلى جوار المذياع، حيث يسهر الجميع في ليلة الخميس الأول من كل شهر لسماع حفلة أم كلثوم، وعلى الجدران صورة الزوج الأول لماريانا، وصورة الزوج الثاني .

يقول عامر وجدي في وصف المدخل:

" جلست على الفوتيل مرتدياً الروب، استسلمت ماريانا إلى مسند الكنبة الأبنوس تحت تمثال العذراء ، وانبعثت من المحطة الافرنجية موسيقى راقصة " (ص١٤).

" أجلت البصر في الجدران المنقوش عليها تاريخها، هناك صورة الكابتن بقبعته العالية وشاربه الغزير في البدلة العسكرية زوجها الأول، ولعله حبيبها الأول والأخير، الذي قتل في ثورة ١٩١٩ وفي الجدار المقابل وفوق المكتبة صورة أمها العجوز، كانت مدرسة، على مرمى البصر في الصالة فيما وراء البارفان صورة الزوج الثاني ملك البطارخ وصاحب قصر الابراهيمية، أفلس ذات يوم فانتحر " (ص ١٨).

وهذا الوصف المدقق لايبطئ السرد في الرواية، بل يمدها بعمق تاريخي، ويزودها بمعلومات لاغنى عنها، وبصورة موجزة .

وفي هذا المكان تتعرف الشخصيات كلها بعضها إلى بعض. يقول عامر وجدي :

" كنت أجلس في المدخل، ولا أحد معي في البنسيون عندما دق الجرس، فتحت الشراعة، على طريقة المدام، فرأيت أمامي وجهاً انشرح لمرآه صدري. من النظرة الأولى انشرح له صدري، وجه أسمر لفلاحة مطوقة الرأس والوجه بطرحة سوداء، أصيلة الملامح مؤثرة جداً بنظرة عينيها الحلوة المترقبة " (ص ٣٥) .

ولعل أقل ماتعتمد عليه الرواية هو وصف المكان، وحينما تلجأ إليه، إنما تقدم معلومات، وتمهد لدخول شخصية، أو التعرف إليها، وهو في الحالات كلها وصف موجز جداً ومكثف، وهو وصف غير محايد، يمتزج دائمًا بالأحاسيس والمشاعر والإسقاط الذاتي .

— ٥ —

وتعج الرواية بألفاظ أعجمية كثيرة، ولا سيما مايتعلق بالبنسيون نفسه، من أركان وأثاث وأجزاء، وهي ألفاظ توحي بالجو الغربي والمناخ الأعجمي وتثير الإحساس بالغرابة والدهشة، ومن تلك الألفاظ على سبيل المثال: بنسيون — كنبة — فنايير — راديو — نجفة — بارفان — صالة — كروسان — ديكولتيه — مرمطون — سفرجي — أباجورة — خواجاية .

ومثل هذه الألفاظ تدهش القارئ وتصدم حسه وذوقه، ويبدو أنها مقصودة، ليشعر القارئ بغرابة الجو الذي تعيش فيه الشخصيات.

ثم تنتشر الألفاظ الأعجمية لتغطي جوانب أخرى ومن أسماء محلات ومراقص ومطاعم وسيارات وأطعمة وأشربة، عندما يتعلق الأمر بما هو خارج البنسيون .

— ٦ —

وتتسع الدائرة، خارج بنسيون ميرامار، لتشمل الاسكندرية، بما فيها من رصيف يشغله محمود أبو العباس بائع الصحف والمجلات، ومقر الإذاعة الذي يعمل فيه منصور باهي، والمطاعم والمحلات وأماكن السهر والمراقص والغانيات والقوادات والشوارع التي يرتادها معظم أبطال الرواية ولا سيما بيوت الدعارة التي يرتادها حسني علام خاصة . وهي مواضع تمثل الاسكندرية التي تنظر إليها كل شخصية من وجهة نظرها الخاصة .

وأبرز مايثير الاهتمام هو اختلاف الزاوية التي يرى من خلالها المكان وتعدد زوايا الرؤية، وهي بالطبع رؤية نفسية في المقام الأول، ومرجع هذا الاختلاف

وتعدده إلى تعدد الشخصيات وتعاملها جميعاً مع مكان واحد، ولكنه تعامل متنوع ومختلف.

وأوضح مايكون ذلك في نظرة عامر وجدي ونظرة سرحان البحيري، والأول شيخ عجوز طاعن في السن وفدي قديم يحمل مشاعر الحب والاحتضان لبنسيون ميرامار وماريانا ويحمل بين جوانحه الماضي والحاضر والمستقبل، والثاني فلاح قادم من الريف كان في أيام الدراسة الأولى وفدياً ولكنه سرعان ماانتسب إلى الاتحاد الاشتراكي وترك الريف وقدم إلى الاسكندرية ليعمل وكيل حسابات شركة الاسكندرية للغزل ويعد نفسه ممثل الثورة (ص٢٢٤)، ولكنه انتهازي يرغب في الوصول إلى المرأة والمال والمنصب ويتآمر مع المراقب في شركة الغزل على تهريب سيارة غزل من المعمل لبيعها في السوق السوداء .

الأول ينظر إلى الاسكندرية نظرة كلية شاملة، والثاني لايراها إلا من خلال زاوية ضيقة محدودة، الأول يرى الاسكندرية ويحتويها بقلبه وتمثل له الماضي كله ، والثاني لايراها إلا من خلال المأكولات المعروضة في محل يوناني يعرض المأكولات الأجنبية .

يقول عامر وجدي عن الاسكندرية :

" الاسكندرية أخيراً، الاسكندرية قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع " (ص٧) الاسكندرية بالنسبة إليه " ليس كمثلها شيء " (ص ١٧) .

على حين لايرى سرحان البحيري الاسكندرية إلا من خلال محلٍ يونانيٍ لبيع الأطعمة، اسمه هاي لايف، وهو من خلاله يرى زهرة بل يرى ذاته، فيقول :

" هاي لايف، معرض أشكال وألوان، مثير للشغب، شغب البطون والقلوب، موجة هائلة من الأنوار الباهرة تسبح فيها قدور فواتح الشهية، العلب الحريفة والمسكرة، اللحوم المقددة والمدخنة والطازجة، الألبان ومستخرجاتها، القوارير المضلعة والمنبسطة والمبططة والمربعة والمنبعجة المترعة بشتى الخمور من مختلف الجنسيات. لذلك تتوقف قدماي بطريقة أوتوماتيكية أمام كل بقالة يونانية .

وهواء الخريف ينفحني بدسامته الجنسية، وعيناي ترنوان إلى الفلاحة بين الزبائن أمام الطاولة، طوبى للأرض التي غذت وجنتيك ونهديك " (ص٢٠٣- ٢٠٤).

سرحان البحيري ينطلق من زاوية محدودة ضيقة، هي الطعام والشراب، ويعبر عن رغبة واحدة، هي الجنس، ولذلك لايرى من زهرة سوى وجنتيها ونهديها، وكل شيء عنده يفوح برائحة الجنس، ليلبي حاجة وحيدة لديه، حاجة الجسد والذات الفردية، ولا يفكر بالآخر، ولا بما هو عام، بل لايرى شيئاً من ذلك.

أما الإسكندرية بالنسبة إلى حسني علام فهي مراح لنزواته، حيث ينطلق بسيارته انطلاقة مجنونة، يجوب بها الشوارع بسرعة كبيرة، يلتقط العاهرات من هنا وهناك، وهو عابث ضائع، لايلوي على شيء.

يتحدث حسني علام إلى نفسه، فيقول:

" السيارة تطير فوق أرض الشوارع السنجابية، المصابيح وأشجار الكافور تركض في الاتجاه المضاد، السرعة الانسيابية تنعش القلب فتنفض عنه الخمول والملال، ويزمر الهواء ويرعش الأغصان فتنتشت في انتشارات جنونية ... من قايتباي إلى أبي قير، من بحري حتى السيوف ، البطن والأطراف، وكل أرض ممهدة أهيم فوقها بسيارتي " (ص ١١٢) .

إن سيارة حسني علام هي وسيلة للحركة، ولكنها حركة عابثة لاهية ضائعة، لاتحقق شيئاً، وبذلك يسخر حسني علام وسائل الحضارة للضياع، بل للدمار.

وتغدو السيارة بعد ذلك بالنسبة إليه مكاناً خاصاً يمارس فيه الجنس، وهو المجال الوحيد الذي يتحرك فيه، يقول:

" وخطر لي أن أقوم بجولة استكشافية في مراكز الإشعاع الأصيلة، زرت قوادة قديمة بالشاطبي فجاءتني بفتاة مقبولة للصبوح وتناولت الغداء عند قوادة ثانية باسبورتنج فأمدتني بامرأة أرمينية فوق المتوسط، أما قوادة سيدي جبار فأهدت إلى فتاة رائعة من أم ايطالية وأب سوري فأصررت على دعوتها إلى سيارتي، حذرتني

من الغيوم المنذرة بالمطر، فقلت لها إني أتمنى أن يهطل المطر وفي الطريق الزراعي إلى أبي قير هطل المطر واختفى البشر، فأحكمت إغلاق النوافذ ورحت أنظر إلى الماء المنسكب والأشجار الراقصة والخلاء النقي الذي لانهاية له، وقد ذعرت الجميلة وقالت إن هذا جنون " (ص ١١٢) .

إن حسني علام كثير الحركة، واسع المجال، يمتد به الفعل إلى مساحات واسعة في الاسكندرية، ولكنها حركة ضياع، وأفعال عبث ولهو ومجون، وبذلك يبدو المكان محض مجال لتبديد وقته وقوته وضياعه .

وخلافه يظهر عامر وجدي الميال إلى التأمل الذي لايكاد يغادر البنسيون يقرأ فيه ويفكر.

أما زهرة فلا تكاد تعرف من الاسكندرية شيئاً ، وكل ماتعرفه هو محل بيع الأطعمة والخمور والبنسيون ، بالإضافة إلى قريتها التي هربت منها، ولعل المفارقة تظهر في اختراقها محل البقالة هاي لايف بزيها الريفي، لتشتري أفخر أنواع الخمور (ص٤٥) مما يؤكد اغترابها في الاسكندرية وضياعها .

ويتنقل سرحان البحيري في الاسكندرية، من مكان إلى مكان، خارج البنسيون. فهو في البدء كان مستأجراً شقة لعشيقته صفية بركات، وقد عاشرها سنة ونصف السنة، وهو يستقبل في بيته بعض عشاقها، كما يعلم بأنها تتعاطى العهر، بل إنها تعلمه بذلك (ص ٢١٢)، ثم إنه سرعان مايضيق بها ذرعاً، ولا سيما عندما يرى زهرة، ولأجلها يلجأ إلى البنسيون .

ولكن سرعان مايتخلى عنها، بعد أن ينال منها وطره، ويتعلق بمدرّستها علية، ويزورها في بيت أسرتها، طمعاً في الزواج منها .

وهو في أثناء ذلك يتردد على المطاعم والمراقص والملاهي، ولا سيما مطعم الجنفوار أو كافيه دي لابيه حيث يلتقي شريكه المهندس على بكير، وهما يخططان معاً لتهريب سيارة غزل من شركة غزل الاسكندرية لبيعها في السوق السوداء .

إن الاسكندرية بالنسبة إلى سرحان البحيري هي موضعان اثنان، شقة لامرأة، ينالها أو يفكر في الزواج منها طمعاً بوظيفتها ومالها وأسرتها ، ومطعم يحيك

فيه مؤامراتـه لسـرقة الشـركة نفسـها الـتي يعمـل فيهـا. وحـين ينكشـف أمـره، في الحالتين، يقدم على الانتحار .

ومنصور باهي يرى في الاسكندرية سجناً (ص١٣٩)، وهـو يغادرهـا كـل أسبوع مرة، ليمضي إلى القاهرة، حيث يلتقي عشيقته درية، وهـي زوجـة صديقـه فوزي، الذي خانه ورمى به في السجن، والذي يخونه أيضاً في زوجتـه، ولذلـك هـو هارب إلى الإسكندرية، وملتجئ إلى بنسيون ميرامار.

والقـاهرة بالنسـبة إلى منصـور بـاهي امتـداد وراء الاسـكندرية، هـي مكـان حريته، أو بالأحرى هي مكان ممارسته الخيانة، لصديقه، ومع زوجة صديقه .

ولذلك فهو يحب القاهرة، ويرتاح إلى بيت درية، ويـأنس بـه، ولكـن عندمـا تخبره بأن زوجها قد طلقها وهو في السجن ومنحها حريتها يتملص مـن المسؤولية، وتكون الفاجعة عندما يدخل مكتبه في مقر الإذاعـة في الإسـكندرية فيجـد دريـة في انتظاره جاءت تطالبه بالزواج، عندئذ يتخلى عنها ويطردها .

وبذلك تغدو الإسكندرية حقيقة سجناً لايطاق، ولا يشم فيها سـوى رائحـة العفـن، فيقـول : " العفـن يجـري مـع الهـواء، ولعلـه يصـدر أصـلاً عـن ذاتـي أنـا " (ص ١٤٠).

وبذلك تكون الاسـكندرية أمـاكن للخيانـة والغـدر والضيـاع، في شـوارعها يجوب حسني عـلام بسيارته، ومـن ملاهيهـا يلتقـط العـاهرات، وفي بيوتهـا يمـارس حسني علام العهر، وفي البنسيون يعتدي على زهرة، وفي مطاعمها ومقاهيها يحيـك المؤامرات لسرقة المعمل الذي هـو وكيـل الحسـابات فيـه، وفيهـا ينهـض البنسـيون المكان الذي يوفر لكل أولئك المأوى والملجأ .

وإذا كان محمود أبو العباس لم يدخل بنسيون ميرامار، وإذا كان لايتجول في شوارع الاسكندرية، بل يظل ملازماً الرصيف يبيع عليه المجلات والصحف، وكـأن الرصيف وحده هو عالمه، فإنـه هـو نفسـه يمـارس مايمارسـه الآخـرون، إذ سـرعان ماينتقل من الرصيـف إلى مطعـم بـانيوني، وقـد اشـتراه، وحسـني عـلام يشـكك في المورد الذي ساعده على شراء ذلك المطعم .

وإذن فمعظم الشخصيات تتخذ من المكان، ولا سيما الاسكندرية، وسيلة لتحقيق مآربها الخاصة بطرق غير شريفة .

وليست ماريانا أقل من الآخرين انتهاكاً للإسكندرية، وهي القابعة في ركن البنسيون، لاتكاد تغادره إلا لماماً، ولعلها، وهي التي لاتكاد تفعل شيئاً، الأكثر خطورة في نظرتها إلى الإسكندرية نفسها .

ماريانا ترى الاسكندرية من منظور تاريخي مختلف كلياً، فتعد نفسها الصانعة للإسكندرية، والبانية لها، والمؤسسة، وهي تدرك ماآلت إليه، فتقول، (ص ١٧) :

– لم تعد كما كانت على أيامنا، الزبالة ترى الآن في طرقاتها .

ويعلق عامر وجدي :

– عزيزتي ، كان لابد أن تعود إلى أهلها .

وترد عليه بحدّة :

– ولكننا نحن الذين خلقناها .

وهكذا يبدو وجود ماريانا صاحبة البنسيون ومدبرة له ومديرة، أشبه بوجود المستعمر المدبر والمدير لشؤون المستعمرة، كما تبدو نظرتها إلى الاسكندرية مطابقة لنظرة المستعمر الذي يرى أنه حضّر البلد الذي استعمره .

ويؤكد ذلك كله نقمة ماريانا على ثورة ١٩١٩ التي سلبتها زوجها وحبيبها الأول والأخير، كما يؤكد ذلك ثانية نقمتها على ثورة ١٩٥٢ التي سلبتها ثروتها .

– ٧ –

وهكذا يظهر المكان في الرواية محدوداً وثابتاً، وهو بنسيون ميرامار ومن حوله الإسكندرية، وهو مكان محدود، ولكن الشخصيات أغنته، وأثرت فيه، بما فيها من تنوع وتعدد وتعاقب.

وبذلك فالرواية تقوم على وحدة المكان، وثباته، وهو البنسيون، وعلى تعاقب الأجيال، وتعددها، وتتمثل في عامر وجدي وطلبة مرزوق وحسني علام ومنصور باهي وسرحان البحيري .

ويبدو واضحاً أن تأثير الزمان أقوى من تأثير المكان، فالأجيال تتعاقب، وتسير من النزاهة والبراءة ، إلى الخيانة والغدر، ويبدو تأثيرها في المكان أكثر من تأثير المكان فيها، فالبيوت في الاسكندرية تتحول إلى أماكن لممارسة البغاء والدعارة والعهر، والمقاهي تتحول إلى أماكن لممارسة الخيانة والغدر وحوك المؤامرات.

والبنسيون نفسه، على الرغم من ثباته كمكان، يتحول من منزل يضم زوجين إلى " نزل للسادة يعمل به طاه ومرمطون وسفرجي وغسالة وخادمان " (ص ٢٦)، ثم ينقلب إلى نزل لأحد فيه سوى خادمة واحدة هي زهرة، وسرعان ماينقلب ثانية إلى مكان للاعتداء عليها وسلبها عفتها، وإلى مكان للنزاع والخصومة بسببها بين حسني علام ومنصور باهي.

– ٨ –

إن كل شيء يسير نحو الأردأ، وتبدو الأحداث كلها غير معقولة، حتى إن حسني علام نفسه ليقول : " نحن نعيش الأيام التي تسبق مباشرة يوم القيامة " (ص ٢٣٢). وهي ليست محض نبوءة بالانهيار والسقوط، وإنما هي دلالة أيضاً على واقع فسد فيه كل شيء، ولذلك تقول زهرة محتجة : " جميع من حولنا يتصرفون وكأنهم لايؤمنون بأن ا لله موجود "(ص ٢٣٧).

وإذا دل قول زهرة في براءتها على شيء، فإنما يدل على غياب القيم والمثل والأخلاق، وانطلاق الأفراد نحو مآربهم الخاصة.

لقد تحولت الإسكندرية إلى حفرة الجحيم العميقة، كل شيء يغوص فيها نحو الأسفل، نحو الأردأ أو الأسوأ ، بكل المعاني والمفاهيم والقيم، بما في ذلك قيم الدين والوطن والشرف.

إن هذا الخراب المكاني هو دليل خراب زماني، هو دليل انجراف نحو ماهو أخطر.

– ٩ –

ولكن يبقى ثمة سؤال، لماذا البنسيون؟ ولماذا ماريانا؟ ولماذا الاسكندرية ؟

هل الاسكندرية في الرواية هي الامتداد المكاني والزماني للاحتلال اليوناني أو الروماني لمصر؟ وهل يدل على ذلك أسماء محلات العهر والرقص ودور الغواية المنتشرة في الاسكندرية؟ وكلها أسماء أعجمية، هل يؤكد ذلك كله وجود بنسيون ميرامار، الذي لايكاد يوفر إلا الملجأ لكل ضائع أو خائب أو خائن أو متهتك؟ هل يؤكد ذلك وجود ماريانا نفسها مديرة للبنسيون ومدبرة لأموره، ومتخذة من زهرة خادمة لها؟ هل هي علاقة استغلال أو حماية من الغرب لمصر ترمز لها علاقة ماريانا بزهرة ؟

يقول عامر وجدي عن العجوز قاصداً زهرة :

" إنها كما تعلم على استعداد دائماً لحمايتها أو لاستغلالها " (ص ٧٩).

فهل زهرة هي مصر؟ وهل العجوز هي الاستعمار القديم ؟ وواضح بعد ذلك المقصود بالاستغلال والحماية .

- ١٠ -

أسئلة كثيرة، تثيرها ميرامار، الإسكندرية، المكان، وتصعب الإجابة عنها، لأن الرواية تمتلك قوة الحياة وصخبها، ولأنه من الممكن قراءتها بعيداً عن الرمز، بل هي قوية جداً وصاخبة بالحياة، ومن الصعب تحويلها إلى رموز .

ولكن يبقى ثمة مفتاح، يحمله عامر وجدي، الشخصية التي تبدأ بها الرواية، وبها تنتهي.

عامر وجدي يمتلك نظرة كلية شاملية، كما يملك رؤية حانية واعية، وهو يفهم العجوز حقيقة، ولا ينصاع لها، كما انصاع لها في النهاية طلبة مرزوق، فحاول ممارسة الحب معها، فخاب كلاهما.

لقد ظل عامر وجدي في منجى من الزلة والسقوط، وظل محافظاً على وعيه وفهمه، كما ظل محافظاً على وطنيته ونقائه.

هل عامر وجدي هو الحارس الأمين على زهرة ومصر والحافظ لسرها والراعي لمستقبلها؟ وهو الذي يهمس لزهرة فيقول لها في الختام (ص٢٧٩) :

– ثقي من أن وقتك لم يضع سدى، فإن من يعرف مـن لايصلحـون لـه فقـد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود.

هل هو عـامر وجـدي هـو الأرض والتـاريخ، فهـو دائمـاً عـامر لاينهـار ولا يسقط، وهو دائماً حامل للحب والوجد الذي لايغيره الزمان؟

– ١١ –

ولكن ثمة سؤال أيضاً، لماذا الجيل القديم وحده، متمثلاً في عامر وجدي، هو الحـامل لـروح النضـال والنزاهـة والسـمو والـبراءة والممثـل للوجـدان والتـاريخ والحضارة والإسلام، ولماذا الجيل الجديد ، متمثلاً في سرحان البحيري وحسني علام ومحمود أبو العباس هو وحده الراكض وراء المال بأي طريقة السـاعي وراء الجنس بأي شكل، وهو في معظمه الخائن الفاسد الضائع ؟

إن القضية لاتتعلق بالأجيال، ولا بتفضيل جيل على جيل، إنما تتعلق بمراحـل تمر بها البشرية، وتتعلق بجوهر الإنسان، وهي مراحل متنوعة، متغيرة، قد يطرأ فيها الفساد على كل شيء، في مرحلة ما ولكن يبقى بعد ذلك جوهر الإنسان، وهـو في جوهـره نقـي، ولكنـه يحتـاج إلى الخبرة والمعرفـة، فيكتـوي بنـار التجربـة، وتحـترق أجنحته، ولكنه لايموت، وإنما يكتسب المعرفة، وسرعان مايمر الزمان، وتمضي تلـك المرحلة، لتأتي بعدها مرحلة أخرى، يمكن أن يكون فيها النهوض.

وهذا ماأكده عامر وجدي حينما قال لزهرة :

" ثقي من أن وقتك لم يضع سدى، فإن من يعـرف مـن لايصلحـون لـه فقـد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود " (ص٢٧٩) .

فلقد ضاعت مرحلة، ولكن لم يضع العمر، ومـرّ زمـن، ولكـن لم يمـرّ الزمـن كله، ولذلك، فمن الممكن الإفادة من الوقت الذي مضى، للوقت الذي سيأتي.

– ١٢ –

ولئن دل هذا كله على شيء، فإنه يدل على أن القيمة الأولى هي للإنسـان، بما يفعله في الزمان ، لأن الإنسان هو الأصل والجوهر، ولكن لابد لهذا الإنسان من

الخبرة والمعرفة، الخبرة يكتسبها الإنسان مما يعيشه في عمره من تجارب وما يعاني من أمور، والمعرفة يتلقاها من الأجيال السابقة .

وهنا تظهر زهرة في الختام مطلة على المستقبل، متجاوزة كل مامرت به من مراحل، وقد اكتسبت خبرة مما عاشته، ويقف إلى جوارها عامر وجدي، لا لأنه رمز للجيل القديم، بل لأنه رمز للمعرفة المتوارثة، والمتراكمة عبر الأجيال. فهو يؤكد لها أن العمر لم يضع سدى، وأن بإمكانها أن تستفيد من تجربتها لتعرف الصحيح من خلال معرفتها الفاسد.

وإذا كانت زهرة قد احتجت مرة فقالت، إن : " جميع من حولنا يتصرفون وكأنهم لايؤمنون بأن الله موجود " (ص ٢٣٧) فهاهو ذا عامر وجدي يقف إلى جوارها في الختام ليقول لها إن الله موجود .

وهو يؤكد لها ذلك بمواقفه كلها طوال الرواية وبموقفه منها في الختام، إذ ينقل إليها الثقة بالذات، والتفاؤل بالمستقبل، ويعلمها معنى الإنسان، كما يؤكد ذلك ثانية حين يخلو إلى نفسه، فيتلو آيات من القرآن الكريم، (ص ٢٧٩) منها قوله تعالى : " الرحمن، علم القرآن، خلق الإنسان، علمه البيان ".

تقنية الإدهاش
في رواية " ينداح الطوفان "

– ١ –

" ينداح الطوفان " هي الرواية الأولى في مسيرة نبيل سليمان الروائية التي سجلت حتى عام ١٩٩٥ اثنتي عشرة رواية، خلال خمس وعشرين سنة، هي المدة مابين صدور الرواية الأولى عام ١٩٧٠ وصدور " أطياف العرش" الرواية الأخيرة، عام ١٩٩٥.

وهي مسيرة تؤكد المساهمة الفعالة لنبيل سليمان في نهوض الرواية العربية وتطورها في الربع الأخير من القرن العشرين، ومنافستها لمعظم الأنواع الأدبية الأخرى حتى كاد يترسخ القول بأن الرواية هي ديوان العرب في القرن العشرين.

وتؤكد رواية " ينداح الطوفان " منذ البدء وضوح الهم الواقعي، ولا سيما الاجتماعي والسياسي، في تجربة نبيل سليمان الروائية، حتى ليمكن عدّه الكاتب الواقعي الاشتراكي الأكثر قوة ونضجاً ووضوحاً في المشهد الروائي العربي عامة والسوري خاصة.

ومن الملاحظ بصورة عامة غلبة الاهتمام بالجانب المضموني في درس مثل هذا النوع من الروايات، وهذا ماسوف تسعى هذه الدراسة إلى تجنّبه، إذ ستكتفي بالاهتمام بأحد الجوانب الفنية وهو تقنية الإدهاش.

– ٢ –

وتحمل رواية " ينداح الطوفان " من وعي المؤلف لحرفة الرواية، بقدر ماتحمل من وعيه الواقع، سياسياً واجتماعياً وتاريخياً، وإذا لم تحمل هذه الرواية شيئاً من

أساليب الرواية الحديثة وتقنياتها، فإنها تدلّ على كاتب يتقن حرفته، ويقدر على تطويرها، على الرغم من أنها العمل الأول في تجربته الروائية.

والرواية تقع في نحو من ثلاثمئة وخمسين صفحة من القطع الوسط، (طبعة دار الأجيال، دمشق، بلا تاريخ، ٣٤٤ صفحة)، وتتألف من أربعة فصول، كل فصل فيها مقسم إلى وحدات حكائية ذات أرقام، وتدور معظم حوادثها في قرية صغيرة في جبال الساحل السوري، وتشغل من الزمان نحواً من عشرة أعوام، أو أكثر، تمتد من مرحلة ماقبل الوحدة إلى مابعد ثورة الثامن من آذار عام ١٩٦٣، إذ تبدأ والطفل أحمد مايزال في مرحلة التعليم الابتدائي، وتنتهي وهو معلم في القرية بعد تخرجه من الجامعة، وعلى الرغم من بروز شخصيته فمن الصعب إسناد دور البطولة إليه، إذ تضم الرواية نحواً من عشرين شخصية، معظمها يمتلك أبعاده الشخصية المتميزة، وتأثيره في مجريات الرواية، ولعل أبرز هذه الشخصيات أبو أحمد وابنه أحمد وأبو سلمان وابنه سلمان ونايف، ويمثل هؤلاء جانب الفلاحين، وأبو اسكندر وزوجته الثانية منيرة ابنة الإقطاعي الكبير علي بك، وخصمه اللدود بهجت بك، والشيخ جوهر صنيعته، ويمثل هؤلاء جانب الإقطاع.

— ٣ —

وعلى الرغم من هذا الامتداد الواسع في الزمان والشمول لعدد كبير من الشخصيات والحوادث فإن الرواية ممتعة وشيقة، ولا يكاد يحس قارئها بشيء من الملل.

ولا يرجع التشويق في الرواية إلى الحب أو الجنس أو البطولة على نحو ماهو مألوف في بعض الروايات، على الرغم من وجود الجنس والحب والبطولة فيها، فهي عناصر موجودة، ولكنها ليست طاغية ولا مسيطرة، ولا يرجع التشويق فيها إلى هذه العناصر.

إن التشويق في الرواية يرجع إلى جانبين اثنين، الأول منهما هو حدّة الصراع بين رجال الإقطاع والفلاحين، وهو صراع قوي، يدلّ على رؤية فكرية واضحة، ونموّ سريع في وعي الفلاحين، وتطوره نحو فعل ثوري، ولا سيما لدى فئة من الشباب، يفعلون في الواقع ويغيّرون.

والجانب الثاني الذي يرجع إليه التشويق في الرواية هو تقنية الإدهاش الواضحة، التي تدلّ على وعي المؤلف لحرفة الرواية، وتمكّنه منها.

— ٤ —

والمقصود بالإدهاش بروز حدث أو ظهور موقف بشكل يفجأ القارئ، ولا يجد له تفسيراً أو تعليلاً، ولكنه مايلبث حتى يكتشف بعد قليل دوافعه وأسبابه، ويستنتج دلالاته وأبعاده، ويرى مالذلك الموقف أو الحدث المفاجئ من دور في تغيير في مجرى الحوادث، وتبديل الأمور.

إن الإدهاش يقوم على جدلية السبب والنتيجة، العلّة والمعلول، الباطن والظاهر، الخفيّ والجليّ، ففي البدء يظهر الجليّ أو الظاهر أو المعلول أو النتيجة، فيدهش المتلقي ويشعر بشيء من الغموض، ويحس بالشوق إلى معرفة شيء ما، وعندئذ يأتي السبب أو العلّة أو الباطن أو الخفيّ، فيدرك ماسبق، ويعرف الخفايا، وتزداد الدهشة، بل تتجدد، لابسبب الخفاء والغموض، هذه المرّة، وإنما بسبب الانجلاء والوضوح.

— ٥ —

ومنذ البداية نرى أبا أحمد يتأخر في حمل نتاجه من التبغ إلى الإقطاعي أبي اسكندر، وقد يظن أنه محض تأخير عادي، ولكنه سيدلّ فيما بعد على نقمة الفلاّح على الإقطاع، ومهما يكن فإن أبا أحمد يضع أربعة أكياس من التبغ على ظهر الحمار، كل كيسين على جانب، ويمضي مع ابنه، وإذ يصل إلى أبي اسكندر، يهم مساعده يوسف بمساعدة أبي أحمد على إنزال الأكياس، فيمنعه أبو اسكندر، وقد

يبدو الأمر عادياً، ولكن المفاجئ أن أبا اسكندر يمنع الولد أحمد من مساعدة أبيه أيضاً، ولا يجد القارئ تفسيراً أو سبباً أو علّة، ولكن بعد قليل سيتم تفسير كل شيء.

فهاهو ذا أبو أحمد يحمل الكيسين المثبتين على جانب الحمار، فإذا الكيسان الآخران في الجانب المقابل يقعان على الأرض، ويتخذ أبو اسكندر من وقوع الكيسين ذريعة لرفض أخذهما، إذ تكسّرت فيهما، وفق زعمه، أوراق التبغ، ثم يساوم عليهما أبا أحمد، ويشتريهما بنصف الثمن، بل يأخذهما من غير أن يزنهما، ويقدّر زنتهما تقديراً (ص٢٢-٢٦).

إن الرواية لاتعلل سبب منع أبي اسكندر ليوسف ثم أحمد من مساعد أبي أحمد، ولا تظهر دافعه إلى ذلك، إنما تكتفي برصد فعله، خطوة خطوة، وهي في كل خطوة تفجأ القارئ، وتثير شوقه إلى معرفة الدافع، ومتابعة ماسيحصل، ثم تأتي النتائج منطقية، وذات دور في توضيح الدوافع، وتقديم الدلالات.

إن نقمة أبي اسكندر على أبي أحمد، لاتساق مباشرة، وإنما تصاغ وفق تقنية فنية، فيها إدهاش، وتشويق، وهي تدلّ على خبث الإقطاعي ومكره.

- ٦ -

وتدور الحوادث، فيكشف أبو أحمد لأبيه وأمام الفلاحين جميعاً غش الإقطاعي أبي اسكندر في الوزن، فيقدم أبو اسكندر على ضربه ويرميه على الأرض وينهال عليه ركلاً، ويغضب أبو أحمد لولده، فيقدم على ضرب الإقطاعي، ثم يهرب مع زوجته وولده إلى أهله يحتمي بهم، وما هي إلا هنيهة حتى يظهر أبو اسكندر، ومعه رجاله، وهم قادمون، ويخرج إليهم أبو علي عم أبي أحمد، بصحبة الشيخ جوهر، وهنا ينتحي الشيخ جوهر بأبي اسكندر إلى جانب، ويأخذان في التحاور، وأبو علي يرقب من بعيد، من غيرأن يعرف مايدور بينهما، وحين يرجع إليه الشيخ جوهر، يسأله أبو علي عمّا تمّ الاتفاق عليه، فيقدّم إجابات غامضة لاتدلّ على شيء، وحين

يرجعان إلى أهل أبي أحمد، لايقدّم الشيخ جوهر شيئاً، سوى قوله لأبي أحمد: " عندما أرسل في طلبك إلى بيت أبي اسكندر هذا المساء ستذهب فوراً" (ص٣٦).

وهنا يثور شوق كبير لدى القارئ لمعرفة مادار بين الشيخ جوهر وأبي اسكندر ولمعرفة ماسيحدث عندما يزور أبو أحمد أبا اسكندر.

وهذا الشوق لدى القارئ المصحوب بالفضول وحب المعرفة ومتابعة الحدث الروائي، يصاحبه شوق آخر يثور لدى أبي أحمد، إلى معرفة ماسيحصل له ولابنه أحمد ولزوجته ولأهله جميعاً، وهو شوق مصحوب عنده بالقلق والخوف. ومثل هذه التقنية الفنية ليست لمحض التشويق الفني، وإنما هي ذات دلالة على واقع المجتمع، إذ يظهر فيها تحكّم أبي اسكندر بمصائر الفلاحين، وخوف هؤلاء منه وإذعانهم له، كما تدلّ على الدور الذي يقوم به الشيخ جوهر وسيطاً بين الفلاحين والإقطاعيين مستفيداً من كلا الطرفين.

وهذا يدلّ على أن التقنية الفنية ليست مفتعلة، وإنما هي متواشجة مع البنية الفكرية وحاملة لها، وداعمة.

وواضح أن الإدهاش يتأتى من مجهول لايعرفه أحد الأشخاص في الرواية، على نحو ماظهر، أو لايعرفه القارئ، كما يتأتى التشويق من معرفة أمور كثيرة، ولكن لايعرف المرء ماذا سيقع نتيجة تشابكها، وتداخلها.

— ٨ —

وتمضي الرواية في إدهاش القارئ، إذ يصطنع الإقطاعي بهجت بك الفتى عبدالحميد، ثم يحثّه على شراء أصوات الرجال في القرية، ليربح في الانتخابات، ويغيظ خصمه أبا اسكندر.

ويحدث أبو عبدالحميد كلاً من أبي أحمد وأبي سلمان في الأمر، ويذهبان إلى الشيخ جوهر يعرضان عليه التعاون معهم، ويقترح أبو سلمان أن يستلم الشيخ الأموال ويستلم المختار الهويات ويحتفظ بها عنده (ص ٩٩).

وهي من غير شك خطة ذكية تفجأ القارئ وتدهشه، مثلما تدهش الشيخ نفسه، ويصاحب هذه الدهشة شوق كبير إلى معرفة ماسيحصل.

ثم تأتي المفاجأة الكبيرة عندما يذهب الشيخ جوهر إلى أبي اسكندر، ولي نعمته، ليطلعه على جلية الأمر، ويكشف له الخطة، ويصطنع خطة جديدة، فيقول مخاطباً أبا اسكندر:

" مارأيك في أن نتركهم يجمعون المال من بهجت بك، بينما تضعون أنتم مالكم معي، وتقولون لهم سيبقى المال مع الشيخ حتى التصويت، ثم تضعون الهويات مع المختار حتى يطمئنوا، ويطمئنّ بهجت بك، إذا بقيت معك لن يصدق أحد، على كلٍ، في الانتخابات سيكشفون أنفسهم يا أبا اسكندر، سيقولون من أجل المدرسة فعلنا ذلك، وحينذاك يجب أن نتحرك، على الصندوق نعاتبهم، لماذا لم تقولوا إنكم تريدون مدرسة؟ أصواتكم كما كانت، والمدرسة لكم، ومال بهجت بك يكون قد صار في أيديهم، وبالأمانة التي تكون معي تبني لهم المدرسة، القرية تربح، وأنتم تربحون، وبهجت بك وحده الذي يخسر، مارأيك؟". (ص١١٥).

هو موقف مفاجئ من غير شك، ومدهش، فنياً، ولكن هذا لايعني أنه ناتئ في البنية الروائية، أو غريب على شخصية الشيخ جوهر، بل هو دال عليها، ومؤكد لها.

إن الشيخ جوهر هو صنيعة أبي اسكندر، وهو وسيلته للضغط على الفلاحين، والشيخ جوهر المستفيد الأول منه، والمقرّب من زوجته منيرة.

وتزداد المفاجأة قوة عندما تبدأ الانتخابات، إذ يحضر عبدالحميد ممثلاً لبهجت بك ويلتقيه أبو اسكندر، فيستنكر وجوده ثم يحضر أبو أحمد وأبو سليمان والشيخ والمختار، وهنا يفجأ أبو اسكندر الجميع عندما يطلب من الشيخ أن يوزع أموال بهجت بك على الفلاحين جميعاً، ثم يعلن أنه سيبني للفلاحين المدرسة، وسيترك لهم مال بهجت بك يتقاسمونه، ثم يدعوهم إلى انتخابه كالعادة (ص١٢٩).

ولذلك كله، ليس غريباً أن يأتي الشيخ جوهر بمثل ماأتى به من تآمر مع الفلاحين، وخيانة لهم، ليتآمر ضدهم مع أبي اسكندر، فهذا كله ليس مفاجئاً في شخصية الشيخ جوهر، ولكنه مفاجئ في الحدث الروائي، ومطوّر له، وهو مثير لشوق القارئ لمعرفة ماسيحدث.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن الشيخ جوهر لايمثل الدين، ولا يحمله، وهو محض رجل دعيّ، يتاجر باسم الدين، والدين منه براء.

– ٩ –

ويكاد يسقط في يد كل من أبي أحمد وأبي سلمان أمام موقف أبي اسكندر المفاجئ، ولكنهما يرفضان العرض، ويحثّان الفلاحين على الرفض، فيغضب أبو اسكندر ويكاد يفتك بهما، وهنا يتدخل الشيخ، فيحذّره، قائلاً:

" طوّل بالك ياسيدنا، لاتغضب، إذا اصطدمنا معهم فشل مخططنا من أوله إلى آخره وخسرنا المال والأصوات" (ص ١٣١، ١٣٢).

وهنا يفاجأ الجميع بالاتفاق بين أبي اسكندر والشيخ، ويذهل المختار، فيقرر أن يقف مع الفلاحين ويرفض تسليم الهويات إلى أبي اسكندر، مما يضطر هذا إلى الاستعانة بالدرك.

وهكذا تقدّم الرواية سلسلة من المفاجآت لاتقوم على تحليل الدوافع وتوضيح الأسباب، وإنما تقوم على عرض الحوادث متتابعة في سرعة كبيرة، وهي جميعاً حوادث مفاجئة مدهشة، وكأن البناء الروائي ههنا هو بناء مسرحي محض.

ومجموع تلك المفاجآت المدهشة تؤكد البعد الفكري للرواية، إذ تظهر تلك المفاجآت حدة الصراع وتوتره بين الفلاحين ورجال الإقطاع، وهو صراع يتطور إلى صدام مباشر، يقود إلى نضج في الوعي ووضوح في الرؤية.

ثم تظهر سلسلة أخرى من المفاجآت المدهشة، تختلف عن سابقتها في نوعها وفي هدفها، وهي مفاجآت عمادها الجنس، وغايتها إحباط وعي الفلاحين، واتهام الواعين منهم وإسقاطهم بقدر كبير من خبث الإقطاعيين.

وتظهر في هذا السياق منيرة، ابنة الإقطاعي علي بك، التي تزوجها أبو اسكندر، بعد هجر زوجته الأولى أم نايف.

ومنيرة امرأة لعوب، سيئة السمعة، كانت لها صلات مع كثيرين، وقد تزوجها أبو اسكندر ليحظى برعاية والدها الإقطاعي علي بك ودعمه.

وتأتي المفاجأة المدهشة عندما ترسل يوسف مساعد زوجها إلى المدرسة ليدعو المعلم أحمد إلى مأدبة غداء أعدتها له في بيتها، وقد تهيأت لاستقباله ووصاله.

وتعد هذه الدعوة منسجمة مع شخصية منيرة، ومعبرة عنها، ولكنها مفاجئة جداً للقارئ الذي لن يدرك أبعادها وغاياتها إلا بعد حين.

وهي دعوة مدهشة أيضاً بالنسبة إلى أحمد الذي كان قد تلقى وهو طفل الركل والضرب والشتم من أبي اسكندر زوج منيرة، وهي دعوة مدهشة بالنسبة إليه وهو الشاب الذي لم يعرف امرأة من قبل ولم يخبرها، وهي أيضاً مدهشة بالنسبة إليه وهو الشاب المثقف الذي أنهى دراسته وعاد إلى الريف ليعلّم أبناء قريته ولينشر الوعي في صفوف الفلاحين ويحارب معهم رجال الإقطاع.

ولذلك كله يرفض تلبية دعوتها، ويمضي، بعد انتهاء الدوام في المدرسة،إلى الفلاحين ليساعدهم في شق الطريق وتعبيده (ص ٢٠٧ - ٢٠٩).

ولكن يحدث ماهو أشد إدهاشاً وإثارة إذ تحضر منيرة بنفسها في اليوم التالي إلى المدرسة، لتدخل غرفة الإدارة، وتطلب من أحمد أن يصرف التلاميذ، ثم تسقيه الخمرة، وتقوده من المدرسة إلى بيتها، ويمضي معها إلى الفجر (ص٢٢٢).

إن الحدث مفاجئ ومدهش، ليس لما فيه من جنس، بل لما يحمل من دلالات، وما يمثل من أبعاد.

فهو دليل على الأساليب الخبيثة والماكرة التي يلجأ إليها الإقطاع لتغييب وعي المثقف، وإدانته، ولتركيع الفلاح، وتشويه الصراع بينهما، وتمييعه.

وهذا يؤكد ثانية أن تقنية الإدهاش تخدم بصورة مباشرة البنية الفكرية للرواية، مما يدلّ ثانية على أن تقنية الإدهاش ليست محض أداة فنية معزولة عن بنية العمل، وإنما هي وسيلة فنية تدخل في مادة العمل وتصنعه وتشكله، وتتشكل به.

وسيأتي بعد ذلك ماهو أكثر إدهاشاً وإثارة، إذ يمضي أحمد إلى المدرسة، فيفتقد ساعة يده، فلا يجدها في معصمه، فيظن أنه نسيها في البيت، ولكن مساء، وهو في البيت، والفلاحون حوله، يحضر يوسف مساعد اسكندر بك، ليناديه من بعيد قائلاً:

" ستي منيرة تهديك السلام، وهذه ساعتك قال نسيتها عندها في الغرفة، هذه وضعتها لك على هذا الحجر" (ص ٢٣٦).

وهكذا تدين منيرة أحمد، أمام الفلاحين جميعاً، وتسقطه، وتحبط مشروعه التعليمي، وتجعل رفاقه الثوريين ينفضون عنه، وتجعله سخرية في أعين المختار وأبيه وأمه والفلاحين وسعدا الفتاة البريئة التي كان يبادلها النظرات.

لعل هذه أكثر الأشكال إثارة وإدهاشاً، وهي تعتمد على شيء مادي ملموس، يتمثل في الساعة، وهي تقنية بارعة، تذكّر بالمنديل الذي استعان به (إياغو) في مسرحية (عطيل) ليتهم (ديدمونة) ويدينها.

– ١٢ –

ولا تنتهي سلسلة المفاجآت المدهشة إلا بانتهاء الرواية، ولعل أبرزها فيما بعد إشاعة منيرة بين الناس أن أحمد ونايف يخونان صديقهما سلمان في زوجته سعدا (ص٣١٧).

ومثل هذا الافتراء مذهل جداً، ومفاجئ، لا لأنه محض افتراء فحسب، ولا لأنه يتعلق بالجنس، ولكن لما له من دلالات وأبعاد، وما يمكن أن يقود إليه من نتائج خطيرة.

إن منيرة بإشاعتها تلك إنما تسعى إلى تمزيق وحدة الشباب الطليعيين الذين كانوا يقودون عملية البناء والتغيير في القرية، كما تسعى إلى إسقاط المفهوم الثوري بضربه من الداخل.

وبذلك فالأمر يتجاوز الجنس، إلى ماهو أبعد منه، وأكثر خطورة، إذ يتخذه الإقطاع وسيلة إلى مجابهة العمل الثوري وإحباطه.

والأمر يتجاوز أيضاً تقنية الإدهاش إلى ماهو أبعد منها، إذ تدلّ إشاعة منيرة المفاجئة على شراسة الإقطاع، ولجوئه إلى الأساليب الدنيئة، غير المتوقعة، لضرب العمل الثوري.

والرواية تعالج بعد ذلك هذه الإشاعة بقدر كبير من التشويق، وبشكل منطقي، يقود إلى نهاية ثورية، لابد منها، تنبئ بان الطوفان سينداح، أو تتنبأ بذلك.

ونترك للقارئ معرفة تلك النهاية.

— ١٣ —

وهكذا، تحرص الرواية، منذ البداية إلى النهاية، على إثارة سلسلة من المفاجآت المدهشة، المنسجمة مع الزمان والمكان والشخصيات والمفهومات السائدة، وهي مفاجآت تحمل أبعاداً فكرية، وتلتحم مع بنية العمل الروائي، وليست الغاية منها محض إدهاش، كحيلة فنية، ويلاحظ أنها تحمل دائماً أشكالاً من الخبث الذي يتصف به الإقطاع، ولا سيما أبو اسكندر وزوجته منيرة.

وإذا كان أبو اسكندر قد لجأ إلى القوة والقسوة والمكر، فإن زوجته لجأت إلى الجنس، لتحقق هي ماعجز زوجها عن تحقيقه.

ومما لاشك فيه أن تقنية الإدهاش وهي تقنية تقليدية، ولا تخلو في بعض الحالات من المبالغة، وتتحول أحياناً إلى شكل من أشكال الميلودراما.

ولكن تظل تلك التقنية موظفة في خدمة الفكر الذي بنيت عليه الرواية وهو فكر يدين الإقطاع، ويسعى إلى إبراز دور الفلاحين، ولا سيما الطليعة الشابة في صنع التغيير.

والرواية تلح على فكرة التغيير من بدئها إلى منتهاها، ومثل هذا التغيير تناسبه من غير شك عناصر المفاجأة والإدهاش، وبذلك تلتحم عضوياً تقنية الإدهاش ببنية العمل الروائي على مستوى الفكر والشخصيات لتصنع رواية كثيرة الشخصيات والحوادث، ممتدة الزمان، تقليدية في سردها، ولكنها واضحة في رؤيتها الفكرية، متماسكة في بنيتها الفنية، ولا ينسَ المرء بعد ذلك أنها أول عمل في التجربة الروائية لمؤلفها، وهذا وحده يمنحها مزيداً من القيمة والأهمية.

الوعي والحوار
في رواية: "أطياف العرش"

الوعي هو: فهم المرء لما حوله، وإدراكه لدوره فيه، ومكانته، وهو شكل من أشكال النشاط الذهني، وليس الوعي سواء لدى الناس كافة، فهو يختلف باختلاف القدرات والمواهب والثقافة والتعليم والعمل والخبرات.

ولذلك، فالوعي على مستويات.

وكذلك الحوار. وهو شكل من أشكال النشاط الاجتماعي، ولكنه ليس سواء لدى الناس كافة، و ليس سواء في الحالات كلها، وإنما يختلف باختلاف الأفراد والأحوال، وهو الكاشف عن الوعي، والمعبر عنه.

والذي يسعى إليه هذا البحث هو دراسة الوعي والتعبير عنه من خلال الحوار في رواية " أطياف العرش". الصادرة عام ١٩٩٥ عن دار شرقيات بالقاهرة لمؤلفها الكاتب السوري نبيل سليمان.

*

وتدور حوادث الرواية في قرية من صنع الخيال، تدعى الطويبة، يُفْتَرَضُ وقوعها في سورية، وتمتد حوادثها من أواخر عهد الاحتلال الفرنسي إلى بداية الاستقلال.

والرواية تحكي سيرة رجل ظهر في الطويبة يدعى "طاهر عوانه" ادعى اتصال الخضر به، وأخذ يدعو الناس إليه، فاعتقله الدرك، ونفوه إلى الرقة، ولكن سرعان ماعفوا عنه، وعاد إلى الطويبة ليتابع هناك دعوته، ويساعده بعض أعوانه، ولاسيما صادق العروضي، وقد سمّى طاهر نفسه الطويبي، وتزوج من رملة، ثم ناهي ثم غزالة ثم هجر زوجاته الثلاث وتزوج من حورية المرهج، وقد اصطنع الأتباع

والأعوان واتصل بالضابط الفرنسي ألان، وتعاون معه، ضد الحكومة المحلية، وتحرّش بالآغوات والإقطاعيين، تارة، وتعاون مع بعضهم تارة، وتوسع نفوذه وتأثيره، وكان يساعده على ذلك كله صادق العروضي، بل كان هو الذي يؤسس له ذلك الكيان، ويتخذ القرارات، ويسعى إلى تزويجه من هذه وتلك، وإلى تحرّشه بذاك، إلى أن أوحى له بالزواج من شهلا بنت رعد بك الموسى آغا حمص، ثم نال منها في غيابه، فأمره بقتلها ثم قتله، وشرع يوسع من نفوذه، وأخذ يوزع السلاح على أعوانه، وازداد اتصاله بالضابط الفرنسي آلان، وكان يزوده بالسلاح والمدربين، وأخذت زوجته حورية المرهج تقوم بدور كبير في تدبير الأمور حتى أصبحت هي المتنفذة والحاكمة باسمه، وكان يساعدها على ذلك ابن نديم المكشوح، ولكن هذا لم يلبث حتى مات فيما يشبه الجنون أو الصرع، وازداد نفوذ الطويبي الذي أخذ يشق طريقاً ويقلع الأشجار، وكوّن مايشبه الدولة أو الدويلة وأسماها الطويبة، وضاقت به الحكومة الوطنية، وكانت الحرب العالمية الثانية قد انتهت، ولاحت في الأفق بشائر استقلال سورية وانسحاب الفرنسيين، فعرضت عليه الحكومة أن يقلع عما هو فيه ووعدته بكرسي في البرلمان، وزاره وزير الداخلية والمحافظ وكبار الإقطاعيين والأغوات وعرضوا عليه التعاون والعمل على وحدة الوطن، ولكنه راوغ، فسيق إلى بيروت وفرضت عليه الإقامة الجبرية، وهناك التقى الضابط الإنكليزي كولن عدة مرات، ولكن لقاءاتهما لم تجد شيئاً، بل زادت من غرور الطويبي وقناعته بأن دولته ستبقى ورجع إلى الطويبة ليرى زوجته وهي تمارس سلطتها على أهل الطويبة تفرض الضرائب وتضيق قبضتها على الناس ولكن الضعف كان قد دب في الطويبي والطويبة نفسها وكانت الحكومة الوطنية قد ازدادت قوة، وقد نالت سورية استقلالها، فأرسلت إليه حملة، وأبت زوجته التسليم، فسقطت صريعة برصاصة انطلقت من بندقية جذبتها من يد الطويبي

نفسه، على حين سقط الطويبي أسيراً، ثم سيق إلى العاصمة، وهناك تمت محاكمته، وصدر عليه الحكم بالإعدام.

*

وينتهي بموت الطويبي شكل من أشكال الحكم الفردي الذي تأسس على الجهل والتسلط الفردي، وعلى استغلال الدين وتشويهه بالخزعبلات والتدجيل على الناس، وهو حكم عماده أفراد متسلطون، لايبحثون عن غير مصالحهم الخاصة، ولايرون في الناس غير وسائل وأدوات تسخر لخدمتهم ولبسط نفوذهم، ليغرق الأفراد في البذخ والثراء، وليعيشوا في عالم من الجهل والأوهام والأحلام، وهم يحسبون أنهم خالدون، وأن أولادهم سيرثون من بعدهم الملك، وهم في ذلك كله يعيدون عن إدراك مايجري حولهم في الوطن وفي العالم من متغيرات، ولايفهمون حركة التاريخ، وقانون التغير، ولايرون الآخرين، ولايقرون بما لدى سواهم من رؤى وأفكار، لأنهم لايرون سوى أنفسهم، بوصفهم أفراداً، تملكوا من غير حق القدرة على السيطرة والنفوذ والحكم، وهو شكل من الحكم ضيق، محدود، واضح أنه سرعان مايزول.

*

والرواية تقدم درساً نقدياً تحليلياً معمقاً لذلك الشكل من أشكال الحكم، وهي تعرضه من خلال رقعة مكانية، وفترة زمانية، وتقدمه عبر رؤية تاريخية، فهي تختار مرحلة تاريخية معروفة، ولكنها تصطنع من الخيال موقعاً جغرافياً، تفترض وجوده في سورية، هو الطويبة، كما تصطنع حدثاً تاريخياً يتضمن شخصيات ووقائع، تنسجم مع تلك المرحلة وذلك الموقع، ولكنها بالطبع ليست بالوقائع التاريخية التي وقعت فعلاً، وليست بالشخصيات التاريخية التي عاشت حقيقة .

وقد نجحت الرواية في بعث الحياة في الحدث التاريخي المصطنع، ووضعته في إطاره، ووفرت له كل أسباب الإقناع والإمتاع، كما نجحت في إثارة الانفعال وتقديم ناتج الخبرة، من خلال الشخصيات والمواقف والحوار.

وفي الكشف عن مستويات الوعي والحوار، ماسيوضح ذلك كله.

ولعل حقيقة الوعي لاتظهر بجلاء إلا في لحظة صدامها مع وعي آخر يناقضها، وكما يقال: وبضدها تتميز الأشياء. ولذلك سيتم الوقوف عند وعي طاهر عوانه أو الطويبي في حالة صدامه مع وعي الآخر.

*

طوال الرواية كان الطويبي غارقاً في وعيه الفردي السادر في ذاته المنفردة المنعزلة المتعالية، والسابح في تهويمات من المجد وأشكال الخلود والعزة والسلطة والأحلام.

إن طاهر عوانة يشتق من ذاته شخصه، ويستله من داخله، ليصطنع شخصية جديدة، هي شخصية الطويبي، فإذا طاهر عوانه في داخله يموت، أو يأمره بالموت، ليولد من داخله الطويبي، فيما يشبه التناسخ، في قدر كبير من التهويم والحلم والسبحات.

وها هي ذي الرواية تصور خروج الطويبي من طاهر عوانة:

" داخ قليلاً وهو يستدير إلى البيت. طنّت واحدة من أذنيه وخرست الأخرى. دارت الخطى القليلة به وتمايلت الأشياء. تلمّس عبثاً حتى تلقّفه الفراش. نادى الخضر ملتاعاً. جزع وهو يدرك أن الدوار يعاوده، ثم استسلم. شق الأعماق صوت يؤكد أن ليس هذا ماكان يصيبه في حياته الأولى. اختفى الصوت مثلما تتقطع نياط القلوب، تلاشت أنفاسه وشفتاه تلهجان: أنا الطويبي، هذا هو الطويبي، الطويبي، ياطاهر عوانه، الطويبي ياصادق العروضي، الطويبي يا شيخ بركات وياأنواري، الطويبي يارملة. وسكرت أذناه بأصداء اسمه". (ص ١٨).

وسُكْر الفرد بأصداء اسمه يؤكد الاستغراق في الذات الفردية، وتعبدها لذاتها، كما يؤكد انطلاقها من ذاتها، لترى من خلالها العالم كله، ولتتحكم به وفق هواها، ولتريده كله لها.

وبمثل تلك الحالة من الرؤيا الفردية الغارقة في الوهم والحلم تولد أيضاً الطوبية من داخل الطويبي مثلما ولد الطويبي من داخل طاهر عوانة، فيما يشبه تملك العالم كله، وامتلاكه، في حالة من طغيان الذات وتضخمها وتصورها أكبر من العالم كله.

" زحف قليلاً وترك قدميه تداعبان الماء ثم تغطسان، صارت المويجات ألسنة صبايا يلثمن ساقيه وركبتيه، أغمض عينيه فامتلأتا بالزرقة ثم انفتحتا على عالم آخر يضيق به قرار النهر، أخذ العالم يتصاغر، تتقاذفه الوديان والجبال والأنهار والبحار، وقامت الطوبية " (ص ٣٢).

وتعرض الحكومة على الطويبي كرسياً في البرلمان، على أن يترك ماهو فيه، ولكنه لايرى وعي الآخرين، لأنه مستغرق في وعيه الفردي، ويساعده على مثل هذا الاستغراق صادق العروضي، الذي يوفر له كل أشكال السلطة والظلم والقمع، ومظاهر الفخامة والأبهة والتميز عن الآخرين، مما يزيد ثانية من استغراقه في وعيه الفردي الضيق.

" لعن الطويبي المحافظ والحكومة، وأمر صادق أن يبلغ كل ذي شأن ومن هو بلا شأن، أن الدولة هاهنا، وحيث يمتد البصر، هي للطويبي،سواء أكان له كرسي في البرلمان أم لم يكن له كرسي في أي مكان، ولم يسلم صادق نفسه من اللعن" (ص ٦٢).

ويعمد صادق العروضي إلى تأكيد سلطة الطويبي وتدعيم فرديته، فقد:

" اشترى لسيده سيارة رينو كبيرة وجديدة، وأجّر سائقاً، وأمر الأنوار فأمروا الناس

بشق الطريق الجبلي ومَهْدِه أمام السيارة، ثـم أمـر الشيـوخ والمخاتير والمقدمـين أن يتبرعوا من جيوبهم كي يهيئ جيداً الكرسي لنائب الطوبية الجديـد القـادم، وبعدمـا تمّ له ذلك استأذن الكابتن ألان بزيارة الطوبيبي له". (ص ٦٢).

ويمضي الطوبيـي مستغرقاً في وعيه الفردي، تبهره أبهة السلطة، وتأخذ بعقله القوة والنفوذ، فينتشي، ويزداد حلمه قوة واتساعاً بعد أن يرزق بولد، فيزداد يقينه بدولته، ودولة ولده من بعده فإذا هو يناجي طفله، وهو مايزال يحبو:

" ماالدولة غير واحـد مثلـي ومثلـك؟ يـاابني يـاحبيبي؟ لم يخرّف أو يكـذب صـادق العروضـي" أو الحكومـة أو فرنسـا؟ ماالدولـة غـير الطوبيـي يفديـه البشـر بأرواحهم ويسوس لهم دنياهم؟ من أولى بالدولـة منـك ومـني يـاابني يـاحبيبي؟ وأنـا أسوس للبشر فوق دنياهم آخرتهـم؟ مـن كـان معاوية بـن أبـي سفيان؟ أو هـرون الرشيد أو السلطان عبدالحميد؟ (ص ٧٠).

وهكذا تتضخم الذات، وتكبر، وتطغـى حتـى تظـن الملـك حقـاً شـرعياً لهـا، ولولدها، وحتى ترى نفسها أعظم من الجميع، من قبل، ومن بعد.

هكـذا يفهـم الطوبيــي العـالم مـن حولـه، وهكـذا يـرى دوره فيـه، حاكمـاً متسلطاً، والناس له خدم وأتباع، وكل شيء له وحده، ولولده من بعده.

*

ولذلك يمضي الطوبيي، فيتصل بالضابط الفرنسي آلان، فـيزوده بالسـلاح، والعتاد، والخبراء والمدربين، وحين ترسل الحكومة حملة عسكرية، لتضرب الطوبيـة، يسبقها رسول من الضابط الفرنســي آلان، يخبره، بأمرهـا، فيتمكـن الطوبيــي مـن إحباط الحملة، بل إنه يزور المفوض السامي في بيروت عدة مرات ثـم يـزور رئيـس مصلحة الاستخبارات، وتصل إلى الطوبية شاحنة صغيرة محملة بالبنـادق وبصنـاديق القنابل والرصاص هدية من فرنسا، وتنشر إحدى الصحف خبراً عن تهديد فرنسـي للحكومة إن تعرض الطوبيـي لسوء (ص ١١٨).

إن الطويبي لايتورع عن خيانة وطنه، والانشقاق عنه، والاتصال بالعدو المحتل، ليؤكد استغراقه في وعيه الفردي الضيق، الغارق في أحلام وتهويمات فردية.

وتزور الطويبي لجنة من الحكومة على رأسها وزير الداخلية والمحافظ وبعض الوجهاء، ويقدم المحافظ للطويبي عرضاً يدل على وعي واقعي يخدم مصلحة الوطن، ولكن الطويبي يراوغ.

هذا هو المحافظ يقول له:

"فرنسا الآن ضعيفة ياطويبي، أظنك تعرف مايجري في أوربا، وكل ذنب يغتفر مهما عظم، إلا ذنب واحد، مايضر بوحدة البلاد واستقلالها لايغتفر، تذكر ماانتهى إليه الآخرون حين كانت لفرنسا قوتها، فكيف هي الآن وهي تشد الرحال" ؟ ؟ (ص ١١٩)

ويودع الطويبي اللجنة، ثم يسرع على الفور إلى الضابط الفرنسي آلان، ثم يخرج من زيارته "وصوت الكابتن يطغى على أصوات اللجنة: لاشيء يخفى علينا، إياك والخديعة، نحن باقون هنا ولو قلنا العكس. أما الحرب وأوربا والعالم وأمس واليوم وبكرة، فما شأنك بهذا؟ انسه، هذه فرصتك، وبدلاً من أن تكون متهماً اليوم، وتابعاً أو رهينة غداً لو صدقوا وعفوا، تستطيع أن تبني دولتك، كيف ستعيش تحت رحمتهم ومنّتهم؟ ضع يدك في يدي ولا تهتم". (ص ١٢١).

إن صوت الكابتن آلان يطغى على أصوات اللجنة في وعي الطويبي، لأنه وعي ضيق، محدود، محصور داخل الذات، غارق في الأوهام والأحلام.

ولذلك يسرع الطويبي إلى ترسيخ مظاهر الدولة بمساعدة الكابتن آلان نفسه، وما مظاهر الدولة إلا مزيد من الظلم والعسف، لتأكيد الذات الفردية.

" أرسل الكابتن ألان قبل نهاية الأسبوع سكرتيره ليقيم في الطوبية مايقتضي تدريب معوض أفندي وابن نديم وسواهما على الإدارة، وقبل أن يعود كان الطويبي قد أصدر قراراً يحدد راتبه وراتب زوجاته وبنيه وأنواره وقادة السرايا

وعناصرها وسائر الذين هم يامرونه. وفي نهاية الشـهر نفسـه أصدر قـراراً بتشكيل محكمة الشعب وتعيين قضاتها ورواتبهم. وحدد قرار عاجل تـالٍ العقوبـات: جـزاء الاعتداء بآلة جارحة مائة ليرة، الاعتداء بالعصا نصف ذلك، الاعتداء بالكف ربعه، وجزاء مغادرة الديـرة مـن دون إذن خمـس لـيرات. ومـا إن غـاب السـكرتير حتـى توالت القرارات: جباة لاستيفاء الرسوم والضرائب والديون، لكل جاب خمسة مـن الفرسان يعينونه في مهمته، البنات يتوزعن في فئتين: الخواص والعـوام، ولكـل فئـة مهرهـا، وكـانت الدفـاتر السـميكة والقلاطـق والطـاولات الصغـيرة والكراسـي الحديدية تتكاثر في غرف المخفر، من دون أن يسميه أحد مقراً للإدارة أو مركـزاً". (ص ١٢٥ - ١٢٦).

*

وواضح أن الطويبي يعي ذاته بوصفه فرداً يتمتع بكل الحقـوق، وبـالأحرى بحقوق السيطرة والاستغلال والابتزاز، لتأكيد ذاته، فرداً، يأخذ كل شيء ولايقـدم شيئـاً .

وهـو وعـي غـارق في اللحظـة الراهنـة، لايـدرك تغـير الواقـع، واختـلاف المناسبات والظروف، وهو وعي مرآتي، لايرى غير ذاتـه، في مـرآة ذاتـه، لايعـترف للآخر بوجوده، ولايقر له بوعيه، بل إنه قد يحس بشيء من وجود الآخرين، ولكنه سرعان مايغمض العين عنهم، كي لايرى سوى ذاته.

فهذه زوجته حورية المرهج تسوس الفلاحين بالقسوة، وتجبرهم على التخلـي عن أراضيهم، ثم تؤكّد للطويبي أن ملكيته لتلك الأراضي لايمكن تأكيدهـا إلا إذا تمّ تسجيلها في " الطابّـو"، ثم تقول له :

" الطابّو الرسمي في المدينة، وليس هنا، أوراقنا لها قيمة اليـوم، وبعـده ننقعهـا ونشرب نقيعها" (ص ١٤٨).

وإذن، فما معنى الدولة أو الدويلة التي يديرها، ومامعنى القوانين والأنظمة التي سنّها؟ ثمة إذن آخرون، لابد من العودة إليهم؟! وها هو ذا يسأل نفسه :

" هل يعني ذلك إلا أن كل ماصنع لايساوي ورقة بالية، هل كان إذن يكذب على نفسه طوال الوقت؟ حورية نفسها، المفوض السامي نفسه، المحافظ، الكابتن آلان، الوزير، رعد بك، عبد الحليم آغا، السرايا، السيارة، الفرسان، الأنوار، ابن نديم، هذه السنديانه، الناس جميعاً، هل كان يكذب على نفسه وعلى سواه؟ هل الحقيقة الوحيدة إذن هناك، في المدينة، في أوراقها وبشرها وأشيائها؟" (ص ١٤٨)

وعلى الرغم من هذا النور المتسرب إلى وعيه، فإنه لايكاد يرى شيئاً، سوى ذاته، ولذلك سرعان ماينكر كل شيء، سوى ذاته.

"وفكر وهو يعود إلى البيت في أنه قد يكون كذبة كبرى، لاأكثر ولاأقل، وليس له إلا أن يصدقها " (ص ١٤٨).

وهكذا يسيطر الوعي الفردي على الذات، فتنكر كل ماسواها.

*

وتزداد الأمور تغيراً من حوله، ويظل هو جامداً في وعيه، إذ يدور الزمان، ويجلو الفرنسيون عن سورية، وتقوم حكومة مستقلة، وتقدم – مرة ثانية – على الطويبة لجنة حكومية جديدة تتألف من الوزير والمحافظ وبعض النواب والوجهاء، ويتحدث المحافظ ليدخل في وعي الطويبي ماجدّ من أمور، فيقول:

" البلاد الآن حرة، انتهى الانتداب، وجلا المحتلون، البلاد الآن تنعم بالاستقلال، والدنيا كلها تبدلت، هذا الوضع الذي أنت فيه علينا أن نعالجه سوية"(ص ١٦٠)

ولكن وعي الطويبي الذاتي الفردي جامد في داخل ذاته، لايمكنه أن يدرك التطور، لذلك يرفض عروض اللجنة، ولذلك يتم اقتياده إلى بيروت ليوضع تحت

الإقامة الجبرية في أحد الفنادق، وبعد مرور شهرين على إقامته في بيروت تصله دعوة من الدكتور كولن، فيسرع إلى لقائه.

*

وهنا يمكن أن تزداد طبيعة الوعي لدى الطويبي وضوحاً، لأنها سوف تصطدم بوعي آخر، مناقض لها، ومختلف عنها الاختلاف كله.

وفور لقاء الطويبي الدكتور كولن يثور لدى الأول شعور بالازدراء للثاني وعدم التقدير له، ومرجع ذلك إلى أنه لايرى سوى ذاته، وإلى أنه لاينظر إلا إلى طول الجسوم وعرضها.

" تأمل الدكتورَ الذي لايستطيع أن يعالج دمّلاً، ولايصلح أن يقود واحدة من السرايا التي يقود ابن نديم المكشوح، ولا أن يعلم خمسة أطفال مما كان الشيخ بركات يعلم أمام المزار، فكيف يكون إذن هذا الذي تكاد أمعاؤه تبين من تحت قميصه، ولايزن خمسين كيلو، ويتعتع بالعربية، أستاذاً في الجامعة ودكتوراً في التاريخ، وكولونيلاً في المدرعات، وقِبلة لوزراء ونواب، ورؤساء، وأحزاب؟ " (ص ١٦٥).

إن الطويبي يقيّم الناس جميعاً من منطلقاته الخاصة المحدودة، كما تنطلق نظرته من محض الشكل الخارجي، إذ لايدرك ماوراء المظهر من جوهر، وهو أخيراً ينطلق من وعيه الفردي الخاص، لذلك يزدري كل ماسواه.

وحين يسأله الدكتور كولن عن بعض القضايا في الدين، مما قال به ابن الراوندي أو الغزالي، مما يدل على ثقافة الدكتور كولن، يسقط في يده، ويحس "أن الإنكليزي يعرّيه من كسائه، ليس بين جدران المكتب البهيج، بل أمام الناس جميعاً، من لندن إلى الطويبة" (ص ١٦٥).

ويضطر إلى سَتْر نفسه بطرح أسئلة تتعلق ببعض العادات والتقاليد الشعبية لدى المسيحيين مما يتصل بالخزعبلات أكثر مما يتصل بالدين، مدارياً بذلك جهله،

هارباً من العلم إلى المعرفة ببعض العادات، وعندما يسخر الدكتور كولن من تلك الأمور التي يلمّ بها، يرد عليه الطويبي قائلاً:

" أعرف عنكم وعنا، وعن غيركم وغيرنا، أعرف الكثير، ولاأعرف إلا القليل، هل يخفى عليك أني مررت أثناء فراري من الأتراك بكنائس وكُنُس كما مررت بمساجد وجوامع ومزارات؟" (ص ١٦٦)

وجواب الطويبي يؤكد جهله، فهو مرّ بكنائس ومساجد، ولكنه لم يدخلها، ولم يعرف مافيها، ولم يتعرف إليها، ومحض المرور لايكفي، والعلم لايمكن تحصيله بمحض المرور بالكنائس والمساجد، كما لايمكن تحصيله من هذين المصدرين فحسب، كما يؤكد جوابه جهله، إذ يقوم على تلاعب لفظي، وتكرار.

ويرد عليه الدكتور كولن معلقاً بسخرية:

"وحفظت كثيراً، وقرأت كثيراً، أعرف. الحياة، نفسها معلم كبير وكتاب كبير، وأنت استغنيت بهذا عن المدرسة وعن الجامعة. ولكن لاتصدّق، لاشيء يغني عن شيء" (ص ١٦٦).

إن أحداً من قبل لم يَجْبَه الطويبي بمثل ماجبهه به الدكتور كولن، لأن وعي الطويبي كان طاغياً، وسيطر على كل ماحوله من أشكال الوعي، كان وعيه وحده هو الذي يسم كل ماحوله بشكله ولونه وطابعه؛ لأنه صاغ كل ماحوله وفق وعيه.

ذات مرة يرجع من زيارة عبد الحليم آغا مستاء، منقبض النفس، فما كان منه إلا أن دسَّ رأسه في صدر زوجته حورية المرهج، وحدثها عن شكوكه في الآخرين، "وحين سكتَ وأخذت أنفاسه تهدأ، دست أصابعها في شعره، وشتمت الكابتن والمفوض وعبد الحليم آغا، والخوري سطانيوس والانتخابات والوطنيين والخائنين، وأقسمت برحمة شقيقها الوحيد الغريق أن الطويبي أكبر من هؤلاء جميعاً، بل هو أكبر من حكام العرب والعجم والمسلمين واليهود والمسيحيين" (ص ٩٨– ٩٩)

وهكذا كان الطويبي يلغي الآخرين جميعاً، ليؤكد ذاته، وكان من اصطنعهم من حوله، يفعلون مثلما يفعل، يلغون ذواتهم، وذوات الآخرين، ليؤكدوا ذاته وحده.

*

إن الفوارق بين وعي الطويبي ووعي الدكتور كولن كثيرة، منها جهل الطويبي وعلم الدكتور كولن، وذاتية الأول وانفعاله وعاطفيته، وموضوعية الثاني وعلمه وعلميته.

يصارح الدكتور كولن الطويبي قائلاً:

" أنا أحدثك الآن كصديق" (ص ١٦٧)

ويردّ عليه الطويبي قائلاً:

"وأنا أيضاً، على الرغم من أني أبطنت لك العداوة مدة" (ص ١٦٧)

وسيرد الدكتور كولن رداً علمياً مطولاً، يوضح فيه أنه لاينطلق من ذاته، وإنما ينطلق من وعيه لذاته، وإدراكه لدوره، كما يدل على نظرته الموضوعية والعلمية للطويبي والمرحلة والتاريخ، وعلى إدراكه للمتغيرات، ونظرته إلى الماضي والحاضر والمستقبل، وتفكيره فيما يمكن أن يكون.

يتكلم الدكتور كولن، فيقول:

" أما أنا فلم أنظر إليك لحظة كعدو، كنت أقوم بوظيفتي، أجتهد، والآن انظر ياصديقي: في الوقت الذي بدأتَ فيه أو بدأ طاهر عوانة، كان شبان مثلك أو مثله، سوى أنهم دخلوا المدارس والجامعات، كانوا يؤسسون الحزب الشيوعي في بلادكم. أنت لم تهتم به ولابغيره من الأحزاب، أعرف. الطويبي والشيوعي طلعا معاً في هذه البلاد. بعد ذلك قامت أحزاب وجمعيات كثيرة، منها ماهو علماني، منها مايناضل باسم الفلاحين وباسم العمال، منها ماهو ديني، وكلهم ضدّك، أقصد

دروبهم تتناقض مع دربك، كلهم أحلامهم أكبر من أحلامك، وأدواتهم أكبر من أدواتك، ومنهم من سيغزوك في الطويبة نفسها، بالتأكيد" (ص ١٦٨).

هذا مايتكلم به الدكتور كولن إلى الطويبي، وهو كلام طويل، ظل الطويبي أمامه صامتاً، دالاً على جهله، وعدم علمه بما يدور حوله، وعدم معرفته بحقيقته هو نفسه، وموقعه من الأحداث، ودوره فيها.

والدكتور كولن يتكلم هذا الكلام كله لاليفيد الطويبي، ولاليستفيد منه، فهو يعرف أن دور الطويبي قد انتهى، وإنما يريد من خلال الطويبي نفسه، الآيل إلى السقوط، أن يستشرف آفاق المستقبل ويخطط له.

إن شيئاً من هذا ماكان للطويبي أن يعلمه أو يعرفه أو يفكر فيه، لا لأنه كان لايغادر الطويبة، فقد كان يغادرها كثيراً، إذ كان يزور الرقة وحلب وحمص ودمشق وطرابلس وبيروت، ولا لأنه لم يدرس في الجامعات، فقد كان يقرأ الصحف والجرائد، ولكن لأنه كان لايفكر إلا في الطويبة، أو بالأحرى لايفكر إلا بالطويبي.

وهاهو ذا الدكتور كولن يتابع كلامه، فيقول:

"مايشغلني ياصديقي هو هذه البلاد التي يقوم فيها كل ماذكرت دفعة واحدة. بعد عمر طويل ستموت، وسيموت من يقود هذه الأحزاب اليوم. ماذا سيتبقى منكم جميعاً للمستقبل؟ هذا ماأفكّر فيه منذ فترة، من قبل الحرب. وقد حاولت أن أكتب فيه، وسأحاول. لذلك أستفيض معك، وأرجو أن تتكرر لقاءاتنا، أنت ستفيدني كثيراً" (ص ١٦٨)

وحين يقول الدكتور كولن للطويبي: " أنت ستفيدني كثيراً"، يرد عليه الطويبي، مكرراً كلامه: "بل أنت من سيفيدني" (ص ١٦٨).

ومما لاشك فيه أن فهم كل منهما للاستفادة يختلف من فهم الآخر، ولعل من المرجح أن الطويبي لايفكر إلا في استفادته هو فرداً، وفي حدود مساعدات

مادية أو عسكرية، مؤقتة، ومرحلية، على حين أن استفادة الدكتور كولن تتجاوز ذلك، إلى استفادة حكومته في الحاضر والمستقبل، وعلى حساب الطويبي، والطويبة، بل على حساب الوطن كله.

ولعل الذي يؤكّد ذلك قول الدكتور كولن للطويبي، وهو يرد عليه:

" أفهم إشارتك، ثق أنني لن أبخل بجهدي، وضعك الآن صعب، أنا معجب بحكمتك، أنت تتصرف الآن بحكمة، وهذا يساعدني فيما يمكن أن أفعل من أجلك. تصوّر: لو كان هذا محور لقائنا لانتهى بدقيقة " (ص ١٦٨).

إن هذا الكلام يؤكد أن غاية الدكتور كولن من لقاء الطويبي أبعد من الاستفادة، إذ ينظر الدكتور كولن إلى المستقبل، والمصير، ويناقشه في قضايا أكبر من اللحظة الراهنة، وهو يتابع كلامه معه، فيقول:

" لذلك أسألك: ما الذي تعتقد أنه يبقى منك للمستقبل؟ الأحزاب الدينية والقومية والشيوعية تؤسس لمستقبل بعيد، الطائفية أو العشائرية أو الإقطاعية أو القبلية لم تعد تليق بهذا العصر، حتى لو عاشت مئة سنة أخرى. ليست تلك الأحزاب هنا وحدها من يقول هذا، نحن سبقناها، بل منّا جاء قولها هذا. والآن يا صديقي: افرض أن الدولة أوالدويلة أو مايشبه، كما يسمّون الآن ماأقمت في منطقتك، قد انهارت، برضاك أو من دونه، فماذا يبقى؟" (ص ١٦٨– ١٦٩)

*

ويرد الطويبي بجلال :

"يبقى الكثير، يبقى ماأؤمن به، ماآمنت به الناس، لاتقل هذا لايليق بالعصر، إذا كنت فهمتك فعصرنا غير عصركم، كما أن الإيمان هو الإيمان في كل عصر، وأنت قلت مثل هذا لتوّك" (ص١٦٩).

وواضح مايقع فيه الطويبي من مغالطات، فهو في الحقيقة جاهل، لايعرف عن الإيمان شيئاً، ولا يحمل منه شيئاً، ولم يقم سلطته على شيء منه، ولم يرد له ذكر

على لسانه من قبل، وكل مافي الأمر أنه أقام سلطته على جهل الناس، وضعفهم، وتعلق بعضهم بالأوهام والخزعبلات والخرافات، وهي ليست من الإيمان في شيء.

وهو بعد ذلك يؤكد أن عصرنا غير عصرهم، لالتأكيد الهوية والذات الوطنية أو القومية، وإنما ليؤكد سيطرته وسلطته، وبالأحرى يؤكد التخلف والجهل والتعلق بالخرافة.

ويرد عليه الدكتور كولن بذكاء بل بخبث، فيقول:

" أوافقك مبدئياً، ولكن نحن نحاول، ومنكم من يحاول أيضاً، ليكون عصركم عصرنا، عصر العالم، عصراً واحداً " (ص ١٦٩).

ولكن الطويبي يردّ قائلاً :

" حتى لو حاولتم أو حاولنا، وإذا صح كلامي، فالطائفية هنا باقية، العشائرية، الأديان، الإقطاعية، والأحزاب التي عددت، وأنتم وأنا، أكثر مما تقدر بكثير. أظن أن هذه طينتنا، أنت تفتح الآن عيني وقلبي" (ص ١٦٩).

وواضح أن الطويبي يخلط الأوراق، ويدل على جهل، كما يدل على ثبات في الوعي وجمود، فهو يدرك التحول، من غير شك، ولكن ينكره، ولا يقرّ به، ليحتفظ بوعيه الفردي مستبداً مسيطراً، مؤكداً ذاته الفردية، مراوغاً للدفاع عن وعيه المتخلف.

*

وتبدو غاية الدكتور كولن من لقاء الطويبي وحواره هي تفريغه من الداخل، وإشعاره أن دوره قد انتهى، وأن الظروف قد تغيرت، ولكن الطويبي لم يفهم شيئاً من ذلك، ولم يتنبّه إليه، لأنه جامد في إطار وعيه الثابت.

وهذا هو الدكتور كولن يعيد السؤال مؤكداً أن الغاية من سؤاله عما يتبقى من دويلته ليس ماقصده الطويبي من حديث عن الإيمان، وإنما كان قصده ولده خضر من زوجته رملة أو عثمان من زوجته حورية. ويذهل الطويبي للسؤال

ويفسره وفق رؤيته بقدرة الدكتور كولن على التبصّر أو قراءة الكف أو الفنجان، ولكن الدكتور كولن يقدم تفسيراً آخر يدل على معرفته التاريخ واستقرائه الواقع، وها هو ذا يقول للطويبي:

" الطويبي يورث ابنه. هكذا فعل السابقون، وهكذا يفعل اللاحقون، مازال عندنا أيضاً من هذا، أنت تعرف التاج البريطاني. أنا لاأفضل الملوك على الرؤساء. هكذا كانت البداية، الفرق بيننا وبينكم الآن كبير. المزارع والمصانع يرثها الأبناء، نعم، ولكن الوزارة؟ النيابة؟ الإمامة؟ حتى الطريقة الصوفية يرثها ابن الشيخ أو أخوه!! هناك ياصديقي مالا يورث، لأنه ليس من حقك، ليس حقك أن تورث الطويبي لابنك، يمكن أن تورثه ماطويت، مارأيك؟" (ص ١٧٠).

إن الدكتور كولن يتحدث من منطق الدولة ذات المؤسسات الدستورية، منطلقاً من منطق التاريخ وتطوره، ليَجْبَهَ فرداً متسلطاً يصطنع دويلة يستبد فيها وحده في غياب أي شكل من أشكال المؤسسات، ولذلك يجيبه الطويبي مؤكداً الاختلاف بينهما، ودالاً على سطوته المطلقة ، فيقول :

" ظننت أننا اقتربنا من بعضنا، ظننت أننا نفهم بعضنا جيداً، من يمنعني عن هذا الحق؟ " (ص١٧٠).

ويكون جواب الدكتور كولن ساخراً ومديناً في آن، فهو يقول:

" مادام الناس لايفعلون، فلا أحد. من حقك أن تورث، من حقك أن تفكر بالخلود، من لايفكر بالخلود؟ " (ص ١٧٠).

وهكذا ينساق الطويبي إلى كشف أوراقه، وتأكيد غياب الحرية في دويلته، بل تأكيد أن مايؤسسه من سلطة لايشبه الدولة ولا الدويلة في شيء.

وواضح أن الطويبي لايستمد سلطته من قانون أو دستور أو تشريع، كما لايستمدها من إرادة الناس ورغبتهم الحرة، إنما يستمد سلطته من صمت الناس وخوفهم، وهذا نتاج جهلهم وضعفهم.

ويمثل هذا الإصرار على التسلط الفردي، وتأكيده، ويمثل هذا الإصرار أيضاً على تغييب الناس، وتأكيد حضور المتسلط الفرد، يعطي الطويبي للدكتور كولن الفرصة لكي يفكر في الهيمنة على العالم كله.

وهذا هو الدكتور كولن يقول:

" ماعاد يصح ياصديقي. هذا هو التاريخ اليوم. نحن هنا، نحن في الهند. نحن في كل مكان، بمن شاء أن يتوحد بنا وبمن لايشاء. هذا أيضاً ماكنت أفكر فيه قبل أن تنتزعني الحرب من الجامعة وتؤكده لي. هذا ماأحاول أن أكتب فيه منذ عشر سنوات. وعسى أن أنتهي منه قبل عشر سنوات" (ص١٧٢).

وهكذا يكشف الدكتور كولن عن عدوانيته، كما يكشف عن كونه الرأس المفكر، والمخطط، والمدبر، لكل أشكال الاستعمار، والهيمنة، على العالم، لصالح امبراطوريته، باسم الديموقراطية، أو الحضارة.

ومن أسف أن يكون جواب الطويبي:

" لو عشت حتى ذلك الوقت أعدك أن أتعلم الإنكليزية لأقرأ كل ماستكتب" (ص ١٧٢).

والطويبي بهذا الجواب يدل على جهله، كما يدل على مجابهته عدوه بحل انهزامي، إذ سيكتفي بدور القارئ المتعلم، هذا إذا عاش وتعلم وأتقن الإنكليزية، وهو بجوابه هذا يظل فرداً، لايعي سوى ذاته، وينسى الناس والشعب والأمة والتاريخ والوطن، الذي يمكنه أن يتصدى لمشروع الدكتور كولن وينقضه ويلغيه، ويمكنه أن يطرح مشروعاً نهضوياً، حضارياً آخر أصدق في حريته وإنسانيته.

إن الطويبي لايملك شيئاً من هذا الوعي، لأنه لايعرف أمته، ولا تاريخه، ولا شعبه، ولا ينتمي إليه، فهو لاينتمي إلا إلى نفسه.

*

إن هذا اللقاء بين الدكتور كولن والطويبي يدل على جهل الأخير، وفرديته، وجمود وعيه، وعيشه داخل جدران ذاته، كما يؤكد انتهاءه.

فالطويبي يرجع بعد ذلك اللقاء إلى الطوبية مضعضعاً، ليجد زوجته حورية المرهج تحلم بفرض ضريبة جديدة على الناس هي ضريبة الرئاسة، أو ضريبة العرش، عرش الطويبي (ص ١٧٩)، وما هو في الحقيقة بعرش، وإنما محض أطياف، على نحو مايوحي عنوان الرواية، ولكن قبل أن تنهي حلمها تحاصر المصفحات الطوبية، وتحاول أن تخطف البندقية من زوجها، وقد أدرك أنه لافائدة من المقاومة، فيجذبها من يدها، فتنطلق رصاصة تقتلها.

ويتم بعد ذلك أسر الطويبي، ثم يساق إلى العاصمة، ليحاكم، ثم يعدم.

*

إن الحوار بين الدكتور كولن والطويبي يكشف شخصية كل منهما، ويدل على ثقافته ودرجة وعيه.

فالدكتور كولن هو المتكلم على الأغلب، والطويبي هو المستمع، لأن الأول هو الأقوى، والثاني على أبواب الانتهاء. وحديث الطويبي يستند في معظمه إلى الأوهام وإلى قناعاته الفردية ووعيه الخاص، على حين يستند حديث الدكتور كولن إلى العلم والمعرفة بالدين والتاريخ والسياسة.

إن المجابهة بين الدكتور كولن والطويبي هي المواجهة بين العلم والجهل، بين التاريخ والوهم، بين السلطة الدستورية والسلطة الفردية، بين الفرد يعي دوره في خدمة أمته وشعبه وتاريخه، والفرد يعي دوره في إخضاع الناس والاستبداد بهم.

ولعل أبرز نقطة في حوارهما هي إدراك الدكتور كولن أن ظهور الطويبي أمر طبيعي، ولكن استمراره غير طبيعي. فهو يدرك أن الطويبي يستند في تأسيس سلطته أو دويلته على أساس من الدين، ثم يتحول من الدين إلى السياسة، فينسى

الدين. ومما لاشك فيه أن الدين هنا بمعناه العام الواسع، أو بالأحرى بمعناه الشعبي المشوه.

هكذا يتكلم الدكتور كولن ، فيقول مخاطباً الطويبي:

" أنا أعتذر، وأحدّد لك الآن قصدي. أنا مسيحي. أنا مؤمن في تاريخكم وفي تاريخنا أيضاً مايجعل ظهور شخص مثلك معقولاً أو طبيعياً، بل ضرورياً. منذ الخطوة الأولى وظهور الخضر في الطويبة أو العذراء في مانشستر، إلى الانفراد بحكم المنطقة أو الحصول على كرسي في البرلمان، هكذا هي الطريق، من الدين إلى السياسة، بعد ذلك قد يكونان معاً، قد ينسى الدين، وتبقى السياسة، قد يعود الدين وحيداً كما كان في البداية." (ص ١٦٦).

لقد صاغ الدكتور كولن المبدأ الذي قامت الطويبة على أساسه، من غير أن يعرف الطويبي بالطبع مثل ذلك المبدأ. ومرجع ذلك إلى أن الطويبي جاهل بالتاريخ والدين والسياسة والشعوب، على أن الدكتور كولن مختص في هذا كله (ص ١٦٧).

ولذلك فإن الدكتور كولن يستطيع أن يعرف مصير الطويبة، على حين أن الطويبي لايمكنه أن يصدق المصير، ولو رآه بعينه، لأنه أسير وعيه الفردي الجامد.

وهذا هو الفرق بين الفرد الجاهل المتسلط، والفرد المتعلم المرتبط بتاريخه.

*

ومهما يكن، فإن وعي الدكتور كولن، بعلمه وثقافته وانتمائه إلى أمته وتاريخه، ليس هو البديل، من غير شك لوعي الطويبي، إنما هو النقيض، وبتصادمهما، برز وعي كل منهما أوضح وأقوى.

لقد التقى من قبل وعي الكابتن آلان الفرنسي بوعي الطويبي، وكان الأول يحمل من الفهم مثل ماحمل الدكتور كولن، ولكن لم يحدث بينه وبين الطويبي مثل هذا الصراع الحاد والواضح، لأن الكابتن آلان وظف معرفته في استغلال الطويبي،

وتسخيره لخدمته، على الرغم من أنـه مـدّه بالسلاح والمدربين والخبراء الإداريين وساعده على تحقيق ذاته، ولقد كان الكـابتن آلان يفعل ذلـك ليستغل الطويبـي، وليضرب به الحكومة الوطنية، وليحدث التمـزق في جسـد الوطـن، ولـيزرع بؤرة قابلة للتفسخ بعد خروجه.

ولذلك لم يصطدم الكابتن آلان بالطويبي، كما لم يصطدم بـه الطويبـي، بـل تعاونا، وإن كان أحد معاوني الطويبي نفسه قد عرف حقيقة الكـابتن آلان، بوعيـه الفطري، وحذره منه، فقال له:

" هذا المرتشي طوال عمره وجهه خُوَّار. سـهّير قمـار ياسيدي. والقمرجـي راكبه النمس. ياباالخمارة ياباالحبس. أظن آخرتـه اقـتربت، راح دور الخمـارة وجـاء دور الحبس. وخوفي أن يجرّنا معه." (ص ١٢٣).

ولكن أبى للطويبـي أن يصدّق مثـل هـذا الـرأي، لالشـيء، إلا لأنـه يخـالف رأيه.

إن هذا الرأي يعبر عـن الحسّ الفطـري السـليم لـدى ابن الشـعب، الـذي لايمكنه أبداً أن يثق بالعدو المحتل، ولا أن يتعامل معه.

*

إن الوعي البديل لوعي الطويبي هو الوعـي الوطـني الصحيـح، الـذي تمثلـه اللجنة الأولى التي جاءت إلى الطويبة، ثم اللجنة الثانية وكل منهمـا كـانت مؤلفـة من الوزير والمحافظ وكبار الوجهاء، وهو وعي جماعي، كما هو واضح، وهـو وعـي وطني، ينتمي إلى الوطن، ويرتبط به، بفئاته وقطاعاته كافة، وبقواه كلها، التي يـراد منها أن توحد الوطن، وتتوحد به، تمحضه حبها وولاءها، فيمحضها الحرية والقوة.

هذا هو المحافظ يقول للطويبـي:

" فرنسا الآن ضعيفة، ياطوبيـي. أظنك تعرف مايجري في أوربة، وكـل ذنـب يغتفر مهما عظم إلا ذنب واحد. مايضر بوحدة البـلاد واستقلالها لايغتفـر، تذكـر ماانتهى إليه الآخرون حين كانت لفرنسا قوتها، فكيـف الآن وهـي تشـد الرحـال؟ (ص ١١٩).

وهذا هو عبدالحليم آغا يقول للطوبيـي مسترضياً :

" مكانك بيننـا، وليـس بين الفرنسـيين، كرسيك في البرلمـان ينتظـرك، ولـو رفعت عنك الحصانة" (ص١٢٠).

وهكذا، ومن خلال الوعي المعافى والصحيح، يمكـن لكـل القـوى أن تعمـل لأجل الوطن، كي ينهض بها، وتنهض به، ويكون البناء، وتكون الدولة.

إن حـوار اللجنـة المؤلفـة مـن المحافظ والوزيـر وبعـض الوجهـاء هـو الحـوار المنطقي والتاريخي والعادل، وأمام هذا الوعـي وهـذا الحـوار لايجـد الطوبيـي سـوى المراوغة، إذ يدعو اللجنة إلى الطعام، ثم مايلبث، بعد مضـي اللجنـة، وقـد أطعمهـا مـن زاده، أن يسـرع إلى الكـابتن آلان يسـتعين بـه، ويطلـب منـه المـدد : سـلاحاً ومدربين وخبراء.

*

لقد قدمت الرواية أمثولة مـن التـاريخ صـورت مـن خلالهـا نموذجـاً للوعـي الفردي الجامد المتحجر، الذي يسعى باسـم الديـن، وهـو لايفقـه مـن الديـن شـيئاً، ليؤسس سلطة فردية مستبدة، لاتحمل شيئاً من أسس الدولة الصحيحـة، ولا تحمـل شيئاً من أسس الدين الصحيح، وليس فيها سـوى الاسـتبداد والاسـتغلال والخيانـة والتآمر والغدر والقتل، وليس فيها سوى الشعوذة والخزعبلات والأوهام.

ولقد استطاعت الرواية أن تقدم هذه الأمثولـة مـن خـلال لغـة تحمـل طبيعـة ذلك الوعي الفردي المستبد الحالم الواهم، فلغة الرواية على لسان الطوبيـي، ولغتهـا عـن الطوبيـي، تصنـع مناخـات مـن الأوهـام والأحـلام وحـالات مـن الصـرع

والتهويمات والسبحات والغيبوبة يتداخل فيها الزمـان بالمكـان، والماضي بالحـاضر، والواقعي بما هو غير واقعي.

كما استطاعت الرواية من خلال الحـوار أن تعبر عن طبيعة الشـخصيات، على الرغم من كثرتها وتعددها وتنوعها، وإذا هو حوار مسرحي ناطق، يحمل ثقافة الشخصية، ويعبر عن مزاجها وتكوينها النفسي، وهو مختلف من شخصية إلى شخصية اختلافاً بيناً، ولكنه بصورة عامة حوار قصير الجمل، قابل للنطق، من غير صعوبة ولا تلعثم، ويتم الاعتماد فيه على السؤال والاستفهام والتعجب بعلامات تناسب ذلك كله، من غير اللجوء إلى ألفاظ الاستفهام أو السؤال أو التعجب، مما يجعل الحوار أكثر مصداقية، ويؤكد أنه حوار صوتي منطوق، وليس حواراً لغوياً مكتوباً.

والرواية بذلك كله تتجاوز مشكلة اللغة الفصيحة واللهجة العامية، أو اللغة المكتوبة، واللغة المحكية، لتؤكد أن المشكلة الحقيقية في خلق لغة فنية هي لغة السرد أو الحوار أو الاسترجاع أو الحلم أو الصرع أو الغيبوبة أو السبحات أو الشطحات، ولقد استطاعت الرواية أن تحقق هذه المستويات اللغوية كلها بمقدرة فنية متميزة.

وعلى الرغم من أن الرواية لم تعن بوصف المكان، وإنما اكتفت بتحديد المواضع، وتسميتها، كالطويبة والرقة وحلب وحمص وطرابلس وبيروت، فقد استطاعت أن تصنع فضاءً روائياً تتحرك فيه الشخصيات وتفعل مؤكدة وجودها وقدرتها على التواصل مع المكان والتأثير فيه.

ومن الطبيعي أن يكون هذا التأثير محصوراً في الطويبي، فهو وحده القادر على الفعل والتأثير، إذ يبتني بيتاً، ثم يوسعه مرتين، أو ثلاثاً، وبما يتفق مع عدد زوجاته، واتساع نفوذه، وهو الذي يشق طريقاً إلى الطويبة، كي تمرّ سيارته، ثم يشق طريقاً أخرى، كي يستطيع تسويق أخشاب الأشجار التي يعمل على

اقتطاعها، وهو فِعْلٌ في المكان عماده السيطرة والاستبداد لتأكيد ذات الطويبي وحده.

ومما لاشك فيه أن شخصية الطويبي هي الشخصية الرئيسة والمحورية في الرواية، وهي شخصية استطاعت الرواية رسمها من جوانبها كافة، وكانت هذه الجوانب متحدة، ومتعاونة على رسم شخصية الفرد الواحد المستبد المتجمد في وعيه المتعبد لذاته، حتى في علاقاته مع النسوة الخمس اللواتي تزوجهن، وأعلن أنه، على الرغم من ذلك، لم يعرف المرأة، وهذا أمر طبيعي بالنسبة إلى رجل يعيش داخل ذاته، ولا يعي سوى ذاته، ولا يحسن التواصل مع الآخر، إلا بمقدار مايحقق وعيه الفردي.

*

ولا بد من الإشارة إلى أنه ليس من اليسير الدخول في عالم الرواية في ربعها الأول، بسبب لغتها المتميزة، وهي لغة الحلم والوهم والصرع والسبحات والشطحات مما يعانيه الطويبي، ولكن تسيلس الرواية بعد ذلك القياد، وتغدو في ربعها الأخير أكثر سرعة، إذ لم يعد للطويبي إلا القليل من المجال للسبحات والشطحات، وهذه في الواقع صفة للغة الرواية تؤكد تميزها.

ولقد استطاعت الرواية من خلال تلك اللغة تقديم أمثولة من التاريخ، أو بالأحرى من تاريخ بعضه حقيقي، وبعضه الآخر متخيل، ولكنه في الحالات كلها تاريخ روائي فني، وليس تاريخاً، وقد امتلكت هذه الأمثولة شخصيتها ورؤيتها وأبعادها الواقعية والإنسانية والتاريخية والسياسية والجغرافية فنّياً، وحققت ذاتها فيها أيضاً، واستطاعت تقديم درس في التاريخ، بل استطاعت تقديم درس للتاريخ، أو للمستقبل وصانعيه، وحسبها مافي هذا وحده من نجاح.

ولقد بات معروفاً لدى الجميع أن الرواية ليست مرآة تعكس الواقع، ولا آلة تصوير تصوّره، كما أنها ليست كتاباً في التاريخ أو الجغرافية، يوثق الحوادث

أو يحدّد المواقع، وإنما الرواية فنّ تخييلي وسيلته الكلمة. والرواية – ولا سيما الناجحة – توحي بصخب الحياة وقوتها، حتى ليخال القارئ نفسه أمام الواقع أو التاريخ، أو كأنه في مكان وبين أشخاص يعرفهم أو يعرف بعضهم، ولكن الحال ليس كذلك، وأي تشابه في وقائع الرواية أو حوادثها أو أماكنها مع وقائع وأماكن وحوادث أخرى خارج الرواية لايعني أبداً التطابق أو القصد أو الإحالة، لأن العمل الروائي لايسعى إلى التأريخ أو التوثيق أو التصوير، وإنما يسعى إلى تقديم نماذج وحالات وأمثولات، وهو بالقدرة الفنية المتميزة، يخلق لدى القارئ استجابات، ويطلق لديه قوى الخيال والانفعال، فيجعله يعيش في داخل العمل الروائي، وكأنه واقع حقيقي، وما هو كذلك، لأنّ غاية العمل الفني تشكيل بنية فنية متماسكة، وخلق عالم روائي خاص.

*

وتظل الرواية بعد ذلك، من غير شك، قابلة للانفتاح على قراءات وتفسيرات كثيرة، يمكن أن تزداد وضوحاً في قابل الأيام، مما يجعل الرواية شاهداً على عصر، أكثر مما هي تاريخ لمرحلة، وفي هذا مايؤكد قوة الرواية وعمقها، بل فيه مايؤكد استشرافها المستقبل.

في القصيرة القصيرة

١- عصر القصة القصيرة

٢- خليل الهنداوي والقصة القصيرة

٣- الضعف الإنساني الجميل في قصص مظفر سلطان

٤- قصة الصبر

٥- شوك الدردار

٦- عزيز نسين والرحلة من الذات إلى العالم

عصر القصة القصيرة

لعله ليس من المبالغة القول إننا نعيش عصر القصة، ولا سيما القصة القصيرة.

فالقصة القصيرة تصور جزءاً من الحياة، كما هو معروف، وليس الحياة كلها، وهي تختار عيّنة منها، تتمثل في شخص، منفرد، متميز، أو تتمثل في موقف محدود مُجْتَزأ، تقف عنده، وهي بذلك تعرض للحياة في أجزائها، أو في وقائعها الصغيرة، أو في نقاطها العابرة، ولا تظهر قيمة القصة القصيرة إلا عند النهاية، حيث تأتي نقطة التنوير، فتضيء كل ماسبق من حدث أو موقف أو شخصية، وتمنحه قيمته، وعندئذ يتم فهم القصة القصيرة، وتبرز قيمتها.

تلك هي طبيعة القصة القصيرة، وتلك هي أيضاً طبيعة الحياة التي يحياها الإنسان في هذا العصر اللاهث السريع النبض الضاغط بأعبائه ومتطلباته ومشكلاته وقضاياه على الإنسان. فإذا هو يعيش عمره لحظة فلحظة، أو ساعة فساعة، أو يوماً فيوماً، لايستطيع إدراك حياته، ولا تصور مستقبله، فالمتغيرات كثيرة، والمستجدات سريعة، وفي كل لحظة حدث ومخترع ومكتشف، وفي كل لحظة انفعال ومعاناة وانعطاف.

الحياة التي يحياها إنسان هذا العصر، لايدركها بوعي شامل، ولا يراها رؤية كلية، وإنما يعيشها أجزاء مفككة، وهو يركض لاهثاً وراء متطلبات معيشية يومية كثيرة، بعضها ضروري، وأكثرها غير ضروري، ولكن ماهو غير ضروري أصبح بالنسبة إليه أكثر ضرورة، ولا يستطيع عنه فكاكا، فإذا هو لايجد لحظة تأمل يخلد فيها إلى نفسه، فيراجع ماضيه، أو ينظر إلى واقعه، أو يتطلع إلى مستقبله، فهو في شغل دائم. وعندما يرى الإنسان نهاية مافي الحياة، نهاية حدث، أو مشكلة أو قضية أو حياة صديق أو قريب أو كبير أو صغير، يتنبّه، ويستيقظ، ويدرك مارآه من قبل إدراكاً جديداً، ويعيه على ضوء النهاية، التي تعيد تشكيل ماسبق وتعيد تفسيره، فيدهش، ويفاجأ، ولكنه مايلبث حتى ينغمس في أجزاء جديدة مبعثرة من الحياة.

تلك هي طبيعة الحياة التي يحياها إنسان هذا العصر، وهي شبيهة بطبيعة القصة القصيرة، بل هي نفسها في الحقيقة مجموعة قصص قصيرة، ولذلك مال إنسان هذا العصر إلى القصة القصيرة، إنتاجاً وتلقياً، لأنها في طبيعتها مثل طبيعة حياته، ولأنها نتاج حياته، ونتاج عصره الذي يحياه، فهي تخفق وفق نبضه، وتسرع وفق لهاثه، تحمل طبيعته، وتعبر عنها.

إن الحياة التي يحياها إنسان هذا العصر ماعادت تتيح له إمكان قراءة رواية في خمسة مجلدات، أو في خمسمئة صفحة، فهو في عجلة من أمره، وثمة ماهو كثير أمامه، عليه أن ينجزه، ولذلك تأتي القصة القصيرة، في صفحاتها المحدودة التي قد تزيد على خمس صفحات، ولكنها لن تبلغ أبداً الخمسين، فإذا هو يقرؤها في وقت ضيق محدود، وإذا هو يقرؤها بسرعة ولهاث، وإذا هو يرى من خلالها الحياة، وإذا هي تنسجم وفق طبيعة العصر الذي يعيشه.

مما لاشك فيه أن هناك من يقرأ روايات في خمسة مجلدات، أو أكثر، ولكنه القارئ المتخصص، أو المثقف، أو القاصد، ومثل هؤلاء هم الأقل، والأكثر هم من غير شك القراء العاديون، المثقفون، والمتعلمون، الذين يقرؤون للمتعة والتسلية والترويح عن النفس وتزجية الوقت وملء الفراغ، وهؤلاء هم الأكثر، وهم الناس الذين يحيون هذا العصر، والذين يحيونه وفق الطبيعة السريعة اللاهثة المجتَزَأة.

هم القراء الذين يقرؤون في الحافلة أو المقهى أو قبل النوم أو وراء المكتب، وهم أيضاً القراء المتخصصون الواعون القاصدون إلى القصة القصيرة، وحين يضاف هؤلاء إلى أولئك يكون قراء القصة القصيرة من غير شك أكثر.

وهم في الحالات كلها أكثر من قراء الشعر، فلقد قلّ هؤلاء، قلوا في المتعلمين والمثقفين، وقلوا في الدارسين والمتخصصين، وذلك لأسباب كثيرة، بعضها تطور الشعر في معزل عن قرائه، تطوراً مقصوداً لذاته، من أجل خلق مناخات وتقنيات وأساليب شعرية راقية، وقد تمّ هذا وتحقق، في بعض الشعر، وعند بعض الشعراء، ولكن كلما تحقق ذلك كان عدد القراء أقل، والمقصود بهم من غير شك القراء عامة، وليس المقصود الهواة والمختصين والقاصدين.

ومن تلك الأسباب طبيعة الشعر نفسه، فهو يقوم على الرؤية الذاتية والغنائية، ويعتمد على الإيحاء والرمز، ويبنى على الثقافة العالية، ويحتاج لدى المتلقي إلى رويّة وتأمل وثقافة وخبرة ومعرفة، وهذا كله يكاد لايتفق مع طبيعة العصر الذي يرغب فيه القارئ بالتحليل والتفسير والوضوح والمعالجة الموضوعية والرؤية العلمية، والقصة القصيرة تقدم كثيراً من ذلك، وتقوم في طبيعتها على معظمه. ولذلك فقد لبّت القصة القصيرة رغبة القارئ، واتفقت وطبيعة العصر، وعالجت الهموم والقضايا اليومية من سياسية واجتماعية وثقافية، وقدمتها في أساليب فنية راقية متطورة.

وثمّة أمر خاص بالقارئ العربي، ونعني به دائماً المتعلم والمثقف والقارئ العادي، ولا نخص به القارئ المتخصص والدارس، وإن كان يندرج ضمن القارئ بالمعنى العام، وذلك الأمر الخاص بالقارئ العربي هو قبوله على العموم كل أشكال الحداثة والتجديد والتطوير مهما بالغت أو تطرفت في القصة القصيرة، وعدم قبوله إلا القليل من ذلك في الشعر، وبقدر كبير من الصعوبة، وبعد لأي وعَنَتٍ.

ولذلك كله من غير شك تفسيره وأسبابه ودوافعه، ولكنه قاد في الأحوال كلها إلى ازدهار القصة القصيرة، إنتاجاً وتلقياً، وتطورها فناً ونقداً، ورواجها وسيرورتها.

وقد شجع على ذلك كله أيضاً وسائل الإعلام، ولا سيما المقروءة، من صحافة ودوريات، يومية وأسبوعية وشهرية، سواءً أكانت للتسلية والمتعة وتزجية الوقت، أم للثقافة والأدب والفن، أو للبحث والدراسة والتخصص، وكانت كلها، أو كادت، تخصص صفحات ليست بالقليلة، للقصة القصيرة، وكان لابد في كل صحيفة أو جريدة أو مجلة من قصة أو قصتين أو مجموعة قصص. وهي جميعاً صحف ودوريات يقرؤها المسافر والمقيم، والغني والفقير، والكبير والصغير، والمتعلم والمثقف والدارس والمتخصص، ويقرأ القصة فيها القاصد إلى قراءة القصة وغير القاصد. وهي قصص تزيد من رواج الصحف والمجلات، وهذه بدورها تساعد على انتشار القصة.

والذي ساعد على هذا الانتشار، وقبول المتلقين للقصة وإقبالهم عليها تطورها المستمر، وغناها، وعدم جمودها في قوالب أو أشكال، وإذا هي عند هذا الكاتب ليست كما هي عند ذاك، وإذا هي في هذه الدورية ليست كما هي في دورية أخرى، سواء في الشكل أو البنية أو المحتوى أو الاهتمام.

والأمر لايقف عند القصة القصيرة أو المتلقي، بل يتجاوزه إلى المنتج نفسه.

إن القصة القصيرة هي الفن الأصعب، إذ تحتاج إلى قوة في الحبك، وإلى إيجاز شديد، وتكثيف، وكل جزء فيها يجب أن يكون له دوره، ولا يجوز أن يكون فيها إسهاب أو استطراد، وكل الأجزاء فيها يجب أن تكون متواكبة تقود إلى الخاتمة، من غير حشو أو إضافة، وهي في توترها ونبضها اللاهث السريع أشبه بالدراما، بل أشبه بالمأساة، وهي على الرغم من قصرها وحجمها المحدود ليست بالسهلة.

ولكن لابد من الاعتراف بأن كتابتها أسهل من الرواية وأصعب، هي أصعب لما تقدم من حديث عن قوة الحبك والتوتر والإيجاز، وهي أمور لاتضطر إليها الرواية، فقد يكون فيها إسهاب وتطويل وعناصر وأجزاء كثيرة تعالج مشكلات وقضايا كثيرة، وهو مالا يمكن أن تتسع له القصة القصيرة، وهي أسهل من الرواية في كتابتها، لأن كاتبها قد ينجزها في جلسة أو جلستين أو أكثر، ولكنها لن تكون أبداً بقدر الجلسات التي يحتاجها لكتابة الرواية، ومهما حاول الكاتب أن يجوّد في قصته وفي مراجعتها وتنقيحها وتعديلها، فإنه لن يحتاج من الوقت مثلما يحتاج إليه الروائي، ومن هنا كانت كتابتها أسهل، وكان إنتاجها أغزر، فبإمكان الكاتب أن يكتب في السنة عشر قصص، مثلاً، ولكن ليس بإمكانه على الإطلاق أن ينتج عشر روايات. ولذلك كان إنتاج القصة أغزر وأكثر، وهو ماتستدعيه الصحف والدوريات والمجلات، وهو مايتطلبه القارئ، وهو مايقدر عليه الكاتب، الذي سرعان مايجمع بضع قصص فيصدرها في مجموعة.

ومما لاشك فيه أن الأمر ليس بمثل هذه السهولة، ولكنه من غير شك أسهل من إنتاج رواية، وبذلك يبدو مفهوم السهولة نسبياً، سواء في الرواية أو القصة، كما يبدو رجراجاً، وغير مستقر.

إن مايميز الرواية من القصة القصيرة ليس الحجم وعدد الصفحات فحسب، وإنما يميزها رؤيتها الشاملة للحياة، وعرضها كثيراً من القضايا والمشكلات، ولذلك فهي تزدحم بالشخصيات، وتكثر فيها الحوادث الكبيرة المفصلية، ويمتد بها الزمان، ويتسع فيها المكان، وغالباً مايكون بناؤها أقل إحكاماً من بناء القصة القصيرة، وإن كان هذا لايعني الهلهلة، كما لايعني السهولة في كتابتها، ولكنها في كل الأحوال تمنح الكاتب قدراً أكبر من الحرية، ويمكنه كتابتها على تطاول في الزمن.

وما يميز الرواية من القصة القصيرة في إنتاجها، هو مايميزها أيضاً في تلقيها، فبإمكان قارئ الرواية أن يقرأها في جلسات كثيرة، وعلى تطاول في الزمن، وليس من الضرورة أن يقرأها كلها في جلسة واحدة، وفي دفعة واحدة على نحو مايقرأ القصة القصيرة.

وكذلك بالنسبة إلى الكم الذي يمكن أن يقرأه القارئ من الروايات والقصص، فبإمكانه مثلاً أن يقرأ في الأسبوع رواية واحدة، على حين بإمكانه أن يقرأ في الأسبوع نفسه مئات القصص، وهذا مايؤكد ثانية أن القصة القصيرة هي الأكثر غزارة في القراءة والكتابة، وفي التلقي والإنتاج.

وأمام هذه الكثرة في الإنتاج والتلقي، في القصة القصيرة، كثرت أسماء الكتّاب وازدحمت، وما عاد يرسخ في ذاكرة المتلقي إلا القليل من الأسماء، لأنه يقرأ كل شيء، ولكل الكتاب، ولا يقرأ لكاتب مفضل، كما كثرت الأسماء وازدحمت، لأن القصة القصيرة تملك أشكالاً وأنماطاً واتجاهات، وهي في حالة من التطور المستمر، ولذلك حرمت القصة القصيرة من تألق الأسماء، ولم يعد ثمة من هو عملاق أو كبير، وإنما ثمة كتاب كثر، ولكل أسلوبه ومنحاه وعالمه. إن القصة القصيرة في هذا الجانب أشبه بالإنتاج السلعي، كلٌّ ينتج ويقدم، وكل يسعى إلى التجويد والتطوير، وكل يسعى إلى الترويج، وفي السوق ازدحام وتنافس، وكثرة.

وهذه السمة للقصة القصيرة هي نفسها أيضاً سمة قرائها، لأنهم هم مروجوها وطالبوها، ففيهم المتعلم والمثقف، وفيهم العامل والموظف، وفيهم أنواع وأصناف شتى، وكذلك حال مبدعيها أيضاً، فيهم الهاوي والمحترف، والمختص وغير المختص، بل فيهم العامل والفلاح.

وإذن، فالقصة هي قصة الناس جميعاً، في المستويات والطبقات كافة، إنتاجاً وتلقياً، على حين يظل الشعر مثلاً مقتصراً في تلقيه على النخبة والصفوة من المتعلمين بل من المثقفين أنفسهم.

وهذه السمة للقصة القصيرة هي سمة العصر نفسه، فما هو بعصر الأفراد، وإنما هو عصر الناس كافة، ولم يعد عصر المشهورين والنابغين والأفذاذ، وإنما هو عصر الناس كلهم، لأنهم هم الفاعلون والمنتجون والمغيرون في الواقع، ولأن التعليم انتشر بين الجميع، ولأن الثقافة هي مطلب الجميع، ولأن الثقافة الحق لايمكن أن تكون إلا للجميع.

ولعل ذلك كله يؤكد مرة ثانية أن هذا العصر هو عصر القصة، لأنهما التقيا في الطبيعة، والتقيا في الإنتاج، ولأن العصر هو نفسه الذي أنتج القصة.

وسيتأكد هذا حين ينظر المرء في عناوين الجرائد والصحف والمجلات والدوريات التي يصدرها كل قطر من أقطار الوطن العربي، إذ سيجد نفسه أمام قصص كثيرة، وأمام أسماء كثيرة، قد ينسى بعضها، ويغيب عنه بعضها الآخر، ولكن حين يعد المرء أسماء كتاب القصة في هذا القطر أو ذاك من أقطار الوطن العربي، فإنه لايمكنه على الإطلاق أن يذكر اسماً واحداً أو اسمين، بل لابد له من ذكر عدة أسماء، حتى لو أراد أن يقتصر على ذكر كتاب القصة في مدينة واحدة، في بعض الأحيان.

وقد يفسّر المرء ذلك بانتشار التعليم، والثقافة، وارتفاع مستوى المعيشة، ووفرة الصحف والمجلات، وهذا كله صحيح، ولكنه وحده لايكفي، إذ الأمر يختلف في حال الشعر، حيث يضطر المرء مع الشعر إلى ذكر أسماء أقل.

وإذن، ثمة سبب آخر خاص بالقصة القصيرة، وهو طبيعتها الخاصة، التي هي جزء من طبيعة العصر نفسه.

ولكن من المرجو بعد ذلك كله ألا يذهب الظن إلى القول بموت الشعر، أو غياب الرواية، لصالح القصة القصيرة، فهذا مالا يمكن القول به على الإطلاق، لاعلى سبيل الظن، ولا على سبيل البحث، فلكل جنس أدبي قيمته أو مكانته، ولكل دوره في الواقع وأثره، ولكل حضوره وموقعه، وليس المقام مقام مفاضلة

على الإطلاق، إنما هو مقام رصد ودرس، وقد ظهر من خلال النظر والاستقراء الوفرة في القصة إنتاجاً وتلقياً.

إن حضور أي جنس أدبي لايمكن أن يكون على الإطلاق على حساب جنس أدبي آخر، وليس في إمكان أي جنس أدبي أن يلغي جنساً آخر البتة، ولكل جنس بعد ذلك خصوصيته. فإذا كانت القصة القصيرة تشهد الآن ازدهاراً ووفرة في الإنتاج والتلقي ومواكبة طبيعة العصر، فإن الشعر يشهد تطوراً نوعياً متميزاً، في رؤيته ومستواه الفني، وإن كان هذا على حساب قرائه ومتلقيه، أي إن تطور القصة القصيرة بشكل ما هو تطور أفقي، على حين أن تطور الشعر هو تطور شاقولي.

ولا يعزب عن المرء حضور الرواية في المشهد الأدبي، فقد استطاعت الرواية أن تحقق حضوراً فنياً متميزاً، في الكم والنوع والمستوى، وفي إقبال المتلقين والقراء، ولكن لايمكن أن يكون قراء الرواية من العموم والوفرة كما هو الأمر بالنسبة إلى قراء القصة القصيرة، وإن كان هذا على حساب نوعية قرائها.

وهكذا يبدو واضحاً أن لكل جنس أدبي مايميزه، ويمنحه سماته وخصائصه، سواء في طبيعته، أو طبيعة قرائه، أو في علاقته مع العصر، والعلاقة بين هذه الأجناس ليست علاقة مفاضلة وتنافس وسباق، وإنما هي علاقة تكامل واتساق.

وسيظل لكل جنس من قصة ورواية وشعر قراؤه ومتلقوه، من متعلمين ومثقفين وهواة ودارسين، وستظل لكل جنس طبيعته وخصوصيته، كما سيظل لكل جنس أيضاً نمط تطوره وتواصله مع الواقع إنتاجاً وتلقياً.

ولا بد من ملاحظة العلاقة الفنية بين تلك الأجناس، فكل جنس منها يأخذ من الآخر، ويعطيه، فالشعر يأخذ من الرواية الحوار وتعدد الأصوات والنزوع الدرامي والمونولوج والصراع والموضوعية، والرواية تأخذ منه شعرية الموقف والحركة والبناء، وشاعرية اللغة، وتجهد القصة القصيرة في أن تكون كالقصيدة في الإيقاع والنبض والالتماعة والتلميح والإيجاز، وأن تكون شاعرية اللغة أيضاً في بعض الأحيان.

ولا بد من أن يلاحظ أيضاً في هذا السياق جمع كثير من الكتاب بين كتابة القصة القصيرة والرواية، أو انتقال بعضهم من كتابة القصة القصيرة إلى الرواية، والأمثلة هنا وهناك كثيرة، وقد يُظَنّ للوهلة الأولى أن الكاتب يتدرب أولاً في فن القصة القصيرة ثم ينتقل إلى الرواية، وقد يظن أنهما جنس واحد، والانتقال بينهما سهل، والأمر في الحقيقة ليس هذا ولا ذاك، وإنما هما جنسان متشابهان، ولكن الكاتب ينتقل من القصة القصيرة إلى الرواية، أو يجمع بينهما لأنه يجد نفسه في الأولى مقيداً بفكرة واحدة ومحكوماً بقوة البناء وشدة الحبكة، ولأنه يجد نفسه في الثانية حرّاً في معالجة أفكار وقضايا كثيرة، ينطلق في بناء أكثر اتساعاً وحبكة أقل شدة، ولعل المساعد الأول على كتابة الرواية هو توافر الوقت وطول النفس والصبر، على حين أن الدافع إلى كتابة القصة القصيرة هو ضيق الوقت، والرغبة في انتهاز الفرص السانحة.

وبالمقابل، فإنه من النادر جداً الانتقال من الشعر إلى القصة والرواية، أو الجمع بينه وبينهما، ولا يكاد المرء يعثر على اسم في هذا المجال، إلا في القليل النادر، وهو مايؤكد التشابه بين القصة القصيرة والرواية، ويؤكد اختلاف الشعر اختلافاً كلياً عن القصة والرواية.

ولكن لا ينسَ المرء بعد ذلك كله أن كلاً من القصة والرواية والشعر هي أجناس أدبية، تصنع الأدب الذي تسمو به النفس، وتصفو الروح، ويرقى العقل، ويقوى الوعي، وينمو الشعور، وازدهار الأدب أو ازدهار أي جنس منه إنما هو دليل صحة في المجتمع وسلامة، إذ يعني ازدهار الأدب أن الناس مازالوا يبحثون عن السمو، والرقي، وأنهم لم يغرقوا في طغيان الحياة اليومية والمعيشية التي تسعى إلى إغراقهم وإزهاق أرواحهم.

إن ذلك كله مما يبعث على الثقة بالإنسان، والتفاؤل بالمستقبل، وسيظل الأدب، من غير شك، سواء في ذلك القصة القصيرة أو الرواية أو الشعر، السبيل إلى الثقة والتفاؤل والأمل والسبيل إلى السمو بالإنسان.

خليل الهنداوي والقصة القصيرة

كتب خليل الهنداوي (١٩٠٦-١٩٧٦) القصة القصيرة، مثلما كتب المسرحية والمقالة والخاطرة والسيرة والبحث والدراسة، ونظم الشعر وترجم، وهو في هذا كله متميز، يصدر عن ثقافة واسعة، وموهبة أصيلة، وتمكُّن من اللغة، وقدرة فائقة على الإنشاء السلس والتعبير الجميل، وهو في بعض ماكتب الرائد، كما في المسرحية[١]، وفي بعضه الآخر من الرواد، كما في القصة القصيرة.

ولقد صدرت له أول ماصدرت من القصص مجموعته التي عنوانها: "الحب الأول" [٢]، وتتضمن عشر قصص، أربع منها مؤلفة، والباقيات مترجمات، ثم صدرت له مجموعته الثانية، وعنوانها: " دمعة صلاح الدين " [٣]، عن دار صادر في بيروت، وتتضمن اثنتي عشرة قصة، ومسرحية واحدة، ولم يوضح المؤلف أي القصص منها مترجَم، وأيّها مؤلَّف، ويبدو أن اثنتين منها مترجمتان، هما "حياة معذبة "، و " والد ينتظر" .

وتاريخ نشر المجموعتين (١٩٥٣-١٩٥٨) لايدل على تاريخ إنجاز القصص، فهما متأخرتان جداً، ومن المؤكّد أن القصص أُنجزت ونشرت في مجلات مختلفة، قبل نشرها في المجموعتين، بزمن طويل، ويؤكد ذلك أن قصة " اللحن الذي لم يتم "، وقد تضمنتها المجموعة الأولى، كانت قد نشرت من قبل في العدد ١١٢ من مجلة الرسالة، لشهر أغسطس من عام ١٩٣٥.

*

ويصدر الهنداوي في قصصه عن الثقافة والواقع والتاريخ، فيترجم بضع قصص، ويتأثر بما يترجم، ويعالج القصة الواقعية، كما يعالج القصة التاريخية، وهو في ذلك كله لايغادر النزوع الرومانتي، سواء ألّف أم ترجم، وسواء استوحى الواقع أم التاريخ. وأبرز ملامح النزوع الرومانتي لديه الميل إلى انتقاء حوادث غريبة مدهشة، وتصوير شخصيات فريدة متميزة، تتجاوز الواقع بأشواط في معاناتها وعذابها، مع طغيان حوادث الفراق والموت، ولا سيما موت الأطفال، وسيطرة الحزن والألم، في جواء من الرهبة والخوف، ومسحة من الإحساس بالتشاؤم والقهر، لايتخللها، إلا في القليل النادر، شيء من الفرح المفاجئ، والخلاص القدري غير المتوقع.

ويتضح ذلك كله في القصص التي ترجمها، مثلما يتضح في القصص التي ألفها، وكأنه حين يختار قصة ما للترجمة إنما يختارها معبرة عما في نفسه، وممثلة لما يريد أن يكتب، مستجيبة لنزوعه الرومانتي. ويؤكد ذلك قصة " الطفل المريض " (ص٤٩-٦١) التي ترجمها عن "اميل موزيللي"، وأثبتها في مجموعته الأولى تحت ذلك العنوان، ثم ضمنها أيضاً مجموعته الثانية، تحت عنوان: "حياة معذبة " (ص٤٩-٥٧) من غير أن يشير إلى أنها مترجمة، ومن غير أن يجري فيها شيئاً من تعديل إلا كلمة هنا، وكلمة هناك.

وتبدو تلك القصة ذات أهمية في قصص الهنداوي، على الرغم من أنها مترجمة، ففيها تكمن خصائص نتاجه القصصي عامة، وكأنه كان يستوحيها في كل ماكان يكتب، فهي المفتاح لفهم قصصه.

وتدور حوادث القصة في البادية، حيث يستيقظ أبوان في الهزيع الأخير من الليل، على صوت ولدهما وهو يسعل سعالاً غريباً، كأنه مقدمة احتضار، ويخرج الأب من خيمته يبحث عمن يساعده، فيلتقي رجلاً يدله على قرية فيها طبيب، فيسير إليها قاطعاً السهول والكثبان والهضاب، تحت المطر، في وحشة الليل، وتلوح

له خيمة سوداء، يحث الخطا إليها، وحين يدخلها، يجد زوجته في الزاوية تنتحب، وأمامها طفلهما وهو ميت.

وما تقدمه هذه القصة من عناصرالموت والطفولة المعذبة، والأبوة المفجوعة، والفيافي المخيفة، والقدر الرهيب، والألم المفزع، تقدمه أيضاً معظم قصص الهنداوي.

إن العلاقة بين الأبوين وطفلهما هي الموضوع الأساسي الذي بنيت عليه معظم قصص الهنداوي فثمة اثنتا عشرة قصة من خمس عشرة قصة له ترجع إلى ذلك الموضوع، مهما تعددت أشكال المعالجة فيها أو اختلفت، والغالب على تلك العلاقة هو فجيعة الأبوين في الولد.

ففي قصة " الابتسامة الجريحة " تقتلع شاحنة شاباً من فوق دراجته، ثم تحطمه على الإسفلت الأسود، ولا يعلم بموته أستاذه الذي يحبه، ويسأل عنه أباه، فينظر إليه الأب ويبتسم ابتسامة جريحة.

وفي قصة "الطفل الغريق" يحلم طفل صغير بسمكات صغيرة ملونة، وفي اليوم التالي يمر مع صديقه بالنهر، فيرى السمكات الملونة، فيميل عليها يحاول الإمساك بها، فيقع في النهر، ويغرق، وأمه في البيت تنتظره.

وفي قصة "والد ينتظر" يأتي إلى محطة القطار في كل عيد فصح شيخ عجوز، يحملق في الشباب النازلين من القطار، لعله يرى ابنه الذي كان قد قتل في الحرب قبل ست سنوات، وهو مايزال في كل عيد فصح يأتي لينتظره.

وتذكر القصة الأخيرة بقصة مشابهة هي "الحرب" للقاص الإيطالي "لويجي بيراندلو"[٤]، وتشتركان معاً في فقد الولد بسبب الحرب، وفي جواء القطار ومحطته، وشيخوخة الأب، وهي من أقوى قصص المجموعة الثانية من الناحية الفنية، ويبدو أنها مترجمة، وإن كان الهنداوي لم يشر إلى ذلك.

*

والقدر الذي يلحق الفجائع بالأطفال وآبائهم وأمهاتهم في معظم قصص الهنداوي، هو نفسه الذي يمنح البائسين الخير في بعض القصص، ولكن بعد فجيعة ومعاناة مرّة.

ففي قصة: " عندما تضحك الحياة" تنحرف السيارة بشاب وخطيبته إلى الوادي، وتنقذهما شجرة تتعلق بها السيارة، ويفيق الشاب في المستشفى ليطمئن على خطيبته ويؤكد لها أن السيارة ليست له، وإنما هي ملك لمدير المعمل الذي يعمل فيه، وأن الفتاة التي رأتها معه أمس في السيارة هي ابنة المدير، وكانت خطيبته تلومه على رؤيتها معه، وقد انحرفت هي بالمقود عمداً، وعندئذ تسامحه، وبعد أن يغادرا المستشفى يزوران معاً الشجرة التي أنقذت حياتهما.

وفي قصة " هبة العيد" يتوفى زوج الأخت الفقيرة، فتتردد على أختها الغنية بين الحين والحين لتقترض منها المال، كي تعيل بناتها، وتمر السنوات وهي تقترض، وذات يوم تخرج من دارها وإذا خادم يدعوها إلى مساعدة سيدة في المخاض، فتدخل عليها، وتضع السيدة مولوداً، ويقدم لها السيد عطاءً كبيراً، ويذيع صيتها في الناس، فتعمل قابلة، وترد إلى أختها ماكانت قد اقترضته.

ويبدو القدر في القصتين السابقتين أكثر رحمة بالناس من رحمة بعضهم لبعض، فهو يلطف بهم، ويقدم لهم العون، ولكن بعد شيء من المعاناة والألم.

*

ويبرز مصدر آخر لقصص الهنداوي، غير الواقع والترجمة، وهو التاريخ، يستمد منه مادة، يصوغها في قالب قصصي، يعنى فيه باللغة والتعبير، أكثر مما يعنى فيه بهيكل القصة وبنائها، ومن غير أن يخضع المادة التاريخية في الأغلب لهدف محدد، وكأن ليس له من غاية سوى تحقيق رغبته في كتابة قصة، فيجد في التاريخ مادة تساعده على ذلك.

وفي مجموعته الثانية أربع قصص مستوحاة من التاريخ أبرزها قصته التي عنوانها: "دمعة صلاح الدين"، وهي تصور أماً من الصليبيين أسر طفلها، وتسأل قومها المساعدة على استرداده، فلا تلقى سوى الخذلان، فتلجأ إلى صلاح الدين، تشكو إليه أمرها، فيرد عليها ولدها، وهو يذرف دمعة، فتعجب بتسامحه، وتسأله الإذن لها في الاقامة في ديار المسلمين، فيأذن لها.

ويبدو أن الهنداوي وهو يستوحي التاريخ، لايكاد يغادر موضوعه الأثير لديه، وهو علاقة الأبوين بطفلهما، ولا سيما علاقة الموت أو الفقد(٥).

ولا تتشابه قصص الهنداوي في موضوعاتها فحسب، بل تتشابه أيضاً في سماتها الفنية، فليس ثمة فرق فني كبير بين قصة وقصة، أو مجموعة ومجموعة، سوى مايغلب على الأولى من قصص مترجمة.

إن معظم قصص الهنداوي يعتمد على حوادث كبيرة غريبة نادرة من فجائع وكوارث ومصادفات، تترك في الأشخاص آثاراً عظيمة، تنعطف بحيواتهم انعطافاً كبيراً، نحو حزن وألم على الأغلب، ونحو سعادة في الأقل النادر.

ومثل تلك الحوادث الكبيرة والغريبة النادرة تجعل من قصص الهنداوي بصورة عامة أقرب إلى الحكاية، فهي لاتعنى بموقف جزئي من مواقف الحياة، لتقف عنده، وتغوص فيه، تحليلاً وتصويراً، ولا تكاد تستثنى من ذلك سوى قصة "والد ينتظر".

ولذلك يغلب على قصص الهنداوي الامتداد الواسع في المكان، والتطاول الكبير في الزمان، والاعتماد على السرد المباشر، باستعراض سلسلة من الحوات في تتابعها الزمني، من غير قطع أو استرجاع، مما يجعل قصصه أشبه بالحكاية، أو ملخص الرواية.

لعل خير مثل لذلك قصته: "الحب الأول"، التي تضمنتها مجموعته الأولى، وحملت اسمها عنواناً، وهي تتحدث عن فتى يافع رأى فتاة، فتدلّه بحبها من النظرة

الأولى، ثم دعته أمها إلى اعطائها دروساً، فترجّح بين المعلم والمحب، وهو غير متأكد من حقيقة مشاعرها، ثم خطبها موسر عجوز وتزوجها، فسافر الفتى إلى مدينة أخرى، وبعد عشرين عاماً يرجع إلى بلدته كهلاً، فيلتقي الأم، ويسألها عن ابنتها، فتخبره بوفاة زوجها، فيقصد بيتها، وقلبه يخفق، ويراها تطل عليه من النافذة، ولكن ابنها يخرج إليه ليخبره أنها نائمة، فيرجع متعثر الخطا، وهو يعلل نفسه، مؤكداً أنها تحبه، ولكنها لم ترد أن يأتيها مواسياً، حتى لايقتل كل ماتبقى لها من ذلك الماضي البعيد.

*

وغالباً مايروي الهنداوي قصصه بأسلوب الغائب، مستخدماً طريقة المؤرخ، من غير أن يضع نفسه في بؤرة الحدث، إلا فيما ندر، ويغلب عليه استخدام الفعل الماضي، ويكثر من فعل كان، ولا يستخدم شيئاً من المونولوج، ولا يتبع أسلوب تيار الوعي، ولا يأخذ في قصصه بشيء من التحليل النفسي أو استبطان الشخصية، وغالباً مايكتفي بالرصد الخارجي لسير الحوادث.

وهو لايعنى بنقطة التنوير في قصصه، ولا بنهاياتها، وغالباً مايسترسل في القصة، ويستمر في متابعة حوادثها بعد الوصول إلى حدث يمكن أن يحقق نهاية فنية للقصة. ومن ذلك قصة " دمعة صلاح الدين" التي يمكن أن تنتهي بعودة الطفل إلى أمه، واحتمائها بديار المسلمين، ولكن القصة تستمر حتى تبلغ تلك المرأة أرذل العمر، فتظهر في نهاية القصة وهي عجوز، ترمي بنفسها على قبر صلاح الدين، لتموت فوقه.

والهنداوي لايكتفي بذلك، بل إنه ليختم قصصه أحياناً بما يفسرها مباشرة ويلخص معناها، ومن ذلك مثلاً تلخيصه المغزى من قصته: "القدر في طائرة" بقوله في نهايتها: "وبعد ذلك، أليست هذه الطائرة صورة مصغرة عن العالم بمصيره وفجائعه؟"(ص٩٤).

وقصص الهنداوي جميعها، مؤلفة ومترجمة، تحظى بنصيب كبير من العناية باللغة، ولكن من غير تكلف ولا تعقيد، بل في عفوية وبساطة، ولغة القصص تدل على تمكن فذ من اللغة، وجمال في الترسل البليغ، وقدرة على الوصف الجميل، ولكنه غالباً مايكون فضلة، ولا يخدم القصة.

ومن ذلك وصفه طفلاً يحاول النوم في ليلة سيكون في ضحى يومها التالي غريقاً، وفيه يقول:" كان ذلك الطفل، تلك الليلة، كزهرة ناضرة متفتحة لم تعرف زهرة أخرى مثل ألوانها، ولا ندري لماذا تكون الزهرة قبل سقوطها في أبهى ألوانها، ولماذا يكون اللون الذي يجود به السراج المحتضر هو اللون الجميل" (ص٧٨).

ويشير الهنداوي في بعض قصصه إلى تجربته الحياتية، وإلى بعض الأماكن التي لها أثر في حياته، وتأتي إشارته عفوية جميلة، تزيد في بساطة القصة وعفويتها، وليس فيها شيء من الفجاجة، ولا تعني البتة أن القصة سيرة ذاتية أو أنها تسجيل مباشر، لأن الهنداوي في إشاراته تلك يظل شاهداً على الحدث القصصي ومراقباً له أو راوياً، وليس بطلاً فيه.

ومن ذلك مثلاً إشارته إلى عمله مدرساً في حلب، في قصة "الابتسامة الجريحة"، وفيها يسمي عدة أحياء من المدينة، ومنها: "حي باب النصر"، و "حي الجميلية".

ولكن ذلك كله لايمنح قصصه أي قدر من الواقعية، وتظل في إطار النزوع الرومانتي.

*

إن قصص الهنداوي تنتمي إلى مرحلة الريادة في فن القصة في سورية، وتمثلها أصدق تمثيل، وهي تحمل كل مافي مراحل الريادة عادة من سمات وخصائص.

ولعل قصص الهنداوي تمتاز بعد ذلك بما تحمله من إمكـان الدراسـة المقارنـة، لتظهر مافيها من آثار الثقافة الأجنبية، ولا سيما حين تقرن بما ترجـم المؤلـف نفسـه من قصص، ويدعم هذه الدراسـة نتـاج الهنـداوي نفسـه، وأكـثره مرتبـط بـالآداب الأجنبية، ولا سيما الأدب الفرنسي، ترجمة واقتباساً واستيحاء ودراسة.

كما تحمل قصص الهنداوي إمكـان دراسـة النـزوع الرومـانتي فيهـا، وربطـه بالمرحلة التي تمثلها، وهي مرحلة تمور بمثل ذلك النزوع في الرواية والقصة والشعر.

*

وعلى الرغم من الأهمية التي تمتلكها قصص الهنداوي، ومـا لها مـن دور في عصرها، فإنها لم تحظ بشيء من اهتمام الدارسين بها، فلقـد اكتفـى معظـم دارسـي القصة القصيرة في سورية بالإشارة إلى الهنداوي إشارات عـابرة، مـن غـير أن يحلـل أحد منهم إحدى قصصه أو يشير إلى خصائص فنه، على الرغم من جديـة أبحـاثهم وشمولها وعمقها.

لقد اكتفى مثلاً عدنان بن ذريل في كتابه: " أدب القصة في سورية"[٩] بذكر اسم الهنداوي عدة مرات والإشارة إلى مجموعتيـه، وقـد استبعده مـن إطـار القصـة الفنية الدكتور نعيم اليافي ولم يعـرض لـه بـالدرس في كتابـه:"التطـور الفـني لشـكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث"[٧] ولم يعرض له الدكتور حسام الخطيب في كتابه " سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السـورية " [٨]، وكـل مافعلـه الدكتـور محمـود الأطـرش في كتابـه "اتجاهـات القصـة في سـورية"[٩] هـو تصنيـف الهنداوي تصنيفاً أولياً تـارة في عـداد كتـاب التيـار الواقعـي الاجتمـاعي (ص ٥١) وتارة في تيار الواقعية الفنية (ص٨٨)، من غير أن يدرس شيئاً من نتاجه القصصي.

وليس هذا فحسب، بل إن مجلة الموقف الأدبي[١٠] كـانت قـد أفـردت ملفـاً خاصاً بالهنداوي، في ذكرى مرور أربعـين يومـاً علـى وفاتـه، في عدديهـا ٦٥-٦٦

لشهري أيلول وتشرين الأول من عام ١٩٧٦، وقد تضمن الملف دراسات في شعر الهنداوي ومسرحه، ولم يتضمن أي شيء عن قصصه.

ولعل ذلك الإهمال الذي نال قصص الهنداوي راجع إلى الظن بأن الهنداوي لم يكتب سوى مجموعتين قصصيتين، معظم قصص الأولى مترجم، ولكن الأمر في حقيقته ليس كذلك، فثمة عشرات القصص للهنداوي متناثرة في بطون المجلات والصحف العربية، مثلها في ذلك مثل سائر نتاجه من مسرحية ومقالة وقصيدة، وهو على قدر من الغزارة لايمكن أن تلم به في الحقيقة إلا هيئة مختصة[11] ولعل هذا وحده ماينبه على أهمية دراسة نتاج الهنداوي، وإعادة النظر فيه، ليس في القصة فحسب، بل في جوانبه المتعددة والمتنوعة، وهي حقاً جديرة بالبحث والدرس.

الحواشـــي

١) ينظر: محبك، د. أحمد زياد، "حركة التأليف المسرحي في سورية" اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢، حظي فيها مسرح الهنداوي بنصيب وافر من البحث، وتراجع فيها الصفحات الآتية: (٢٢-٣٢)، و(ص٢٤٣-٢٥١) و (ص٢٩٧-٣٢٤).

٢) الهنداوي، خليل، الحب الأول، د.ت، (نحو ١٩٥٣)، ١٥٢ صفحة.

٣) الهنداوي، خليل، دمعة صلاح الدين، دار صادر، دار بيروت، بيروت، ١٤١ صفحة.

٤) نص القصة مترجمة إلى العربية، في:

رشدي، د. رشاد، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط. ثالثة، ١٩٧٠، ص٩٧.

٥) ذكر لي الأستاذ كمال الهنداوي نجل خليل الهنداوي أن مذكرات والده غير المنشورة تتضمن حديثاً عن وفاة أخت له صغيرة وهو فتى يافع، ووفاة ابنة جار له عزيز عليه.

٦) ابن ذريل، عدنان، أدب القصة في سورية، دار الفن الحديث العالمي، دمشق، لاتا، ص ٨ – ٨٤ – ١٧٣- ٢٨٣.

٧) اليافي، د. نعيم، التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢، (ص ٢٤٦).

٨) الخطيب، د. حسام، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، دمشق، ١٩٨٤.

٩) الأطرش، د. محمود، اتجاهات القصة في سورية، دار السؤال، دمشق، ١٩٨٢، ص٥١-٥٤-٦٨-٨٨-١٢٢.

١٠) مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد ٦٥-٦٦، ايلول وتشرين، ١٩٧٦، ص٢٦٣-٣١١.

١١) يعمل الأستاذ كمال الهنداوي في توثيق نتاج والده وإحصائه مستعيناً على ذلك بالحاسوب، وقد أطلعني على مادة غزيرة جداً، وهذا البحث مدين له بفضل تزويده بالمصادر الأساسية.

الضعف الإنساني الجميل
في قصص " ضمير الذئب " لمظفر سلطان

- ١ -

" ضمير الذئب"[١]، هي المجموعة القصصية الأولى لواحد من رواد القصة القصيرة في سورية وهو مظفر سلطان[٢].

وكان علي مظفر سلطان قد بدأ كتابة القصة القصيرة نحو عام ١٩٣٥ وهو في الثانية والعشرين من عمره، وكان ينشر قصصه في مجلة "الحديث" الحلبية التي كان يصدرها سامي الكيالي في حلب. ثم أخذ بنشر قصصه في مجلة الطليعة بدمشق وجريدة الأيام ومجلتي الآداب والأديب في بيروت.

ويبدو أنه كان مقلاً، يكتب على التراخي، فلا ينجز في العام أو العامين قصة، ومهما يكن من أمر، فقد تأخرت مجموعته القصصية الأولى حتى عام ١٩٦٠، لتصدر عن دار المعارف في لبنان، ضامة أربع عشرة قصة مما كان قد نشره في السنوات الخمس والعشرين السابقة.

ومما يؤكد قلة إنتاجه، صدور مجموعته القصصية الثانية بعد ستة عشر عاماً من صدور مجموعته الأولى، وقد صدرت عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ١٩٧٦، وهي تضم إحدى عشرة قصة، وبعد ثماني سنوات في عام ١٩٨٤ نشر بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب روايته المفتاح، وقد صدرت في حلب عن مكتبة عجان الحديد، وفي العام التالي ١٩٨٥ صدرت عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق مجموعته القصصية الثالثة، وعنوانها: "رجع الصدى"، وتضم ثلاث عشرة قصة.

وفي عام ١٩٨٧ وافته المنية عن عمر تجاوز الرابعة والسبعين، وحين يذكر المرء أنه بدأ النشر وهو في الثانية والعشرين نحو عام ١٩٣٥، فهذا يعني أنه لم ينشر

في أثناء حياته الإبداعية سوى ثلاث مجموعات، مجمـوع ماتضمـه مـن قصـص ثمـان وثلاثون قصة قصيرة.

وإن دلّ ذلك كله على قلة الإنتاج لـدى مظفـر سـلطان خاصـة، فإنـه يـدلّ على معاناة الأديب عامة من صعوبة النشر(٣).

وتحدّد المجموعة القصصية الأولى لمظفر سلطان العالم القصصي الـذي عاشـت في فضائه شخصيات قصصه وتحركت حوادثه، وهو عالم الضعف الإنساني الجميل.

– ٢ –

ضعف متفرد غريب مدهش، يقود إلى مواقف فذة، قد لايقدر على مثلها إلا من امتلك مثل ذلك الضعف، ولو أنه امتلك القوة وحدها لما قـدر. ذلـك الضعـف الجميل، هو مابنيت عليه معظم قصـص مجموعـة "ضمـير الذئـب"، بـل هـو مادتهـا وموضوعها والحافز إليها، ولولاه لما كانت.

ولكن كيف يكون الضعف جميلاً؟! والجمال اكتمال؟ والضعف نقص؟! هـل التعبير الفني هو الذي أضفى على الضعف رونقاً فجعله ضعفاً جميلاً؟!، هكذا يبـدو الأمر للوهلة الأولى، وهو أمر صحيح، فقد كان للتعبـير الفـني دور كبـير في تقديـم ذلك الضعف تقديماً جميلاً، لاشك في ذلك. ولكن الضعف كان جميلاً في ذاته، علـى التحقيق لاعلى المجاز، وقد زاده التعبير الفني جمالاً، وإذن كيف كان الضعف جميلاً؟

إنه الضعف البشري، الذي يصنع من الجسـد الفـاني إنسـاناً، ويؤكـد معنـى إنسـانيته. الضعـف الـذي يشـكل ملامح الإنسـان، وينفـي عنـه أن يكـون عقـلاً متحجراً، أو مثالاً متخيلاً، أو صورة مجـردة، ضعـف يسـقط للإنسـان علـى الأرض ظلاً طويلاً طويلاً، ويمنحه معنى كونه الإنسان. هو ضعف كبير، قد يقود إلى الهلاك أو الدمار أو السقوط، ولكنه ضعف لايمكن أن يدان، أو يستنكر، فهو يثير الشـفقة في أحايين كثيرة، وأحياناً يثير الإعجـاب، لأنـه ضعـف يكتشـف بـه الإنسـان ذاتـه، ويحقق به معنى كونه الإنسان. ومن هنا كان ضعفاً جميلاً.

هو ضعف صادق، يرفض الكـذب أو الادعـاء أو الريـاء أو خـداع الـذات، ضعف يدفـع إلى فعـل لابـد مـن أن يفعلـه الإنسـان حـين يـدرك ضعفـه ويعيـه، ولا يستطيع إلا الاستسلام له.

من ذلك ماتصوره مثلاً قصة " ذات الذراع البـتراء" (ص٢٧–٤٠)، وفيهـا يتعرف بطل القصّة إلى امرأة حسناء، هي المثال في الحسن، ويهواها، وتهواه، ويقرر الزواج منها، ولكنه يجد نفسه أخيراً مسـوقاً إلى الـزواج مـن سـواها، لأنهـا كـانت ذات ذراع بتراء، وكان وهو يهواها لايستطيع نسيان ذراعها البتراء، ويحس بنقـص في جمالها، كما يحس بضعف في ذاته، فاستسلم لضعفه، وتخلى عنها.

قد ننكر على ذلك البطل تخليه عمن أحب، لأنها ذات ذراع بـتراء، ولكننـا بعد تأمل، نجد أنه كان في الواقع صادقاً مع نفسه، ومـن الصعـب أن نطالبـه بمثاليـة جوفاء، أو شفقة تضعف من جوهر الحب.

وبطل آخر يهوى كأس الخمرة، ويعبهـا، وهـو في الصبـا، ويمضي في عبّهـا، وهو في ريعـان الشـباب، ولا يتركهـا، وهـو أب لبضـع بنيـات، ويسـتمر في كـرع كؤوسـها، حتـى يسـقط طريـح الفـراش، وينصـح لـه الطبيـب بالامتنـاع، فيمتنـع، ويصيب قدراً مـن العافية، وتعود إليـه الصحـة، ولكنـه ذات ليلـة ينهـض، ويعـب الكأس مترعة، ويغفي على حلـم إغفـاءة لايقظـة بعدهـا، إلا يـوم النشـر، وإذا هـي "الكأس الأخيرة"، كما ينطق عنوان القصة (ص ٤١).

وبطل ثالث تموت زوجتـه، في حـادث مفجـع، فيضعـف، ويـرى صبيـة بـين يديه،كانت زوجته قد تبنتها من قبل، إذ لم ترزق منه بولد، ويضعف ثانيـة، فيقضـي منها وطره، ويمضي كل ليلة معها، يجتنيان اللذة.

إنه ضعف الإنسان، ينبع من داخلـه، ولذلـك يكتـوي بنـار ضعفـه، ويـزداد رهافة، حين يزداد ألماً، ويقوى لديـه الضمـير، فيجعـل منـه إنسـاناً، وإن كـانت لـه

مخالب ذئب، على نحو ماتصوره القصة التي تحمل المجموعة نفسها عنوانها، وهو ضمير الذئب ص (٥) أحب القصص إلى نفس المؤلف كما صرّح هو نفسه.

وهو بعد ذلك ضعف يصنع الفذ والمتفرد، ضعف يقود إلى موقف جبار، إلى فعل قوي، لايمكن أن يقوم به إلا من كان فيه مثل ذلك الضعف المتميز.

ففي إحدى القصص تنتظر الصبية خطيبها، تقف كل يوم في نافذة بيتها المطل على الطريق، ترقب وتنتظر، وكان خطيبها قد ذهب إلى المدينة لإحضار ثوب الزفاف، فجنحت به السيارة إلى الوادي، ومات، وهي ماتزال تنتظر، لأنها واثقة من " أنه لابد أن يعود "، وتحمل القصة الجملة الأخيرة عنواناً لها ٠ص ١٣١).

ضعف غريب، يفجر قوة غريبة لاتعاند، تساعد على صبر جلمود، في انتظار عائد، رجعته سراب خادع، ولو كان ثمة قوة صحيحة في موضع ذلك الضعف، لتمكنت من فهم الواقع، وإدراكه، ولكن قد يصنع العبقرية ضعف.

وفي لحظة ضعف يعترف أحد الأصدقاء، فيروي لأصدقائه، في جلسة شراب، ماكان من أمر فتاة أحبها، ثم تزوجت سواه، والتقى بعد عهد طويل برجل، على سفح جبل مشرف على هاوية سحيقة، وإذا هذا الرجل يحدثه عن زواجه من فتاة كان لها حبيب، تمكن أن يظفر هو بها دون حبيبها، وهو لايخبره بذلك، إلا لأنها ماتت وعندئذ يعرف فيه غريمه، فيضعف أمام قهره، فيدفع به إلى الهاوية، ويكون عنوان القصة " قتلتها فيه" ص١١٧، معبراً عن انتقام متأخر.

إنها قصة ضعف غريب فريد متميز، يدهش ويفجأ ويثير، وهو ضعف صادق في القول والفعل.

هل يستند مثل ذلك الضعف في تلك القصص إلى شيء من فلسفة أو نظرية في علم النفس أو التحليل النفسي؟! أو هل يتعلق ذلك الضعف بشيء من التفسير الاجتماعي أو الدلالة التاريخية؟! لاشيء في القصص يمكنه دعم شيء، من ذلك، كله أو بعضه.

فهو في الحالات كلها ضعف فردي خاص ضعف ذاتي، فيه البراءة والنقاء، فيه الصدق والصراحة، فيه الاستسلام للضعف نفسه، ولا لشيء سواه.

إنها حالات ضعف فردي، يعبر عن حالة خاصة، ومزاج غريب، ولا يتعلق في شيء بوضع اجتماعي عام، وإن كان يدل على مثل ذلك الوضع.

حالات ضعف غريب، مدهش، مفاجئ، تلتقط بدقة وعناية، ويبالغ فيها، بما فيها من عناصر التفرد والغرابة، وهو مايمنح ذلك الضعف صفة الجمال، على سبيل التحقيق، لاعلى سبيل المجاز، لأنه ضعف إنساني، لاكذب فيه ولا رياء، ومثل ذلك الضعف، في تفرده وغرابته وإنسانيته، هو مايجعله ضعفاً رومانتيكياً، تتحدد به أبرز ملامح المجموعة.

- ٣ -

وواضح اعتماد القصص في معظمها على حكايات غريبة طريفة مدهشة، غالباً مايهزم فيها الحب، أو يكون محرّماً، وهي قصص حكايات طويلة، ذات مقدمات وبدايات وحوادث كبيرة تمتد في الزمان، ولها نهايات مصيرية قاطعة، وليست قصص مواقف تصور لحظات مقتطفة من الزمان.

وهي قصص شخصيات غريبة لها عقدها القائمة على مشكلات الحب وقضاياه، وهي في معظمها شخصيات قلقة، تعاني من القهر والكبت وتغرق في الخمرة، وغالباً ماتنتهي إلى الموت أو الفجيعة، مما يجعلها أشبه بالشخصيات في الرواية من حيث تقديمها في سيرتها المطولة ومن جوانبها المتعدّدة، وبأسلوب إلى السرد هو أقرب.

وليس الضعف الجميل هو مابنيت عليه قصص المجموعة فحسب، وإنما هو مابنيت به أيضاً، فهو لحمتها وسداها، وهو شكلها ومضمونها.

فالبناء في معظم قصص المجموعةقائم على السرد، أي السير وفق التسلسل الزمني، حتى في القصص التي بنيت على شيء من الاسترجاع، الذي يصعب أن يعد استرجاعاً، لأنه على الغالب ليس في صلب القصة، وإنما هو إطارها العام.

ومثل ذلك قصة الرجل الذي يسرد لأصحابه قصة حبه وقتله زوج من أحب. وكذلك قصة الرجل الذي قضى وطره من صبية كانت قد تبنتها زوجته قبل وفاتها، فالقصتان يرويهما البطل لصديق له في جلسة شراب بأسلوب استرجاعي، يقوم على السرد البحت، والتقيد بالسير وفق تسلسل الزمن خطوة خطوة.

والزمن في معظم القصص طويل ممتد، والمواضع كثيرة ومتباعدة بسبب الاعتماد على السرد، فقصة الرجل الذي شرب كأسه الأخيرة، بعد شفائه من مرض ألمّ به بسبب الشراب، تبدأ منذ أن كان ذلك الرجل شاباً، وتنتهي به وهو أبٌ لبضع بنيات، وفيها وصف لحلم يطول ويطول، وتتعدد فيه الأجزاء والعناصر والمكونات في تركيب ظاهر، ومثله أحلام أخرى في بضع قصص منها قصة الطفل الذي جاد بدريهمات قليلة لعجوز فقيرة ومضى يحلم بقصر وأطفال وحلوى ليكون عنوان القصة نفسها (قطعة حلوى) ص١٧٩.

وفي قصة " تينة الجبل" ص (١٥١) ينتقل الطبيب إلى العاصمة، ويتعرف إلى ممرضة، ويهواها، ثم يفر منها إلى بلدة نائية، وتلحق به على سبيل المصادفة، ثم يتزوجها، وتصاب في جائحة مرض، فتموت، وفيها يمتد الزمن ويطول، وتمتد المواضع وتتباعد، في سرد طويل ممل، على الرغم من رواية القصة على لسان البطل نفسه.

وتقوم بعض القصص على أساس من التمهيد يقدمه الراوي يراد منه خلق جو يلائم سرد القصة كما في الحكاية الشعبية وقد يراد منه أيضاً الإيهام بحدوث القصة في الواقع.

ومن ذلك قصة "ضمير الذئب" وفيها يقصد الراوي خمارة فيلتقي فيها بصديق له، وعلى مائدة الشارب يقص هذا الصديق على الراوية قصة قضائه وطره من صبية كانت زوجته قد تبنتها.

وفي قصة "إنه لابد أن يعود" تصل إلى الراوي رسالة من صديق له في إحدى قرى لبنان يدعوه فيها إليه، ويلبي دعوته، وهناك يتعرف إلى سلمى الشويري، ويروي قصتها.

وفي قصة " قتلتها فيه" يتحدث الراوي عن التقائه مع صديقين آخرين على مائدة الشراب وتتشعب الأحاديث وتتنوع ثم يطرح أحدهم موضوعاً عن الانتقام، ويبادر آخر إلى سرد قصة انتقامه من الرجل الذي تزوج حبيبته.

وفي بعض القصص يكون التمهيد خطاباً مباشراً من الكاتب إلى القارئ، على نحو ماجاء في مستهل " الكأس الأخيرة "، وفيها يقول:

" قبل أن أحدثك عن كأسه الأخيرة، لابد لي أن أحدثك عن كأسه الأولى، فقد كانت هي نقطة انطلاق الشهاب في سماء حياته، الشهاب الذي لم يعش طويلاً، ولكنه عاش جميلاً، ثم احترق وتولى كما تحترق الشهب" ص٤٣.

وتقوم أكثر القصص على عنصر المصادفة غير المتوقعة، والتي لولاها لتغير مجرى القصة، أو لما كانت، ومن ذلك جنوح السيارة في كل من قصة " ضمير الذئب " وقصة " إنه لابد أن يعود " إذ يقود جنوح السيارة مصادفة في القصة الأولى إلى مصرع الزوجة ويؤدي بالزوج إلى نيل مأربه من بنت كانت زوجته قد تبنتها، وهو يقود في القصة الثانية إلى مصرع الخطيب ويؤدي إلى جنون الخطيبة واستمرارها في الانتظار.

ومن تلك المصادفات في قصص المجموعة مصادفتان في قصة واحدة وهي قصة " تينة الجبل " وفيها ينتقل الطبيب إلى منطقة نائية فراراً من ممرضة كان قد أحبها في العاصمة، ثم يحتاج إلى ممرضة، ويطلب ذلك من المسؤولين، وإذا الممرضة

التي ترسل إليه هي الممرضة نفسها التي أحبها، وتشاء المصادفات أيضاً بعد زواجه منها أن تصاب بالحمى وتموت، فيرجع إلى زوجته ويعيش معها وكأن شيئاً لم يكن.

وتتحدث الشخصيات حديثاً منمقاً، حلو العبارة، جميل التركيب وهو حديثٌ واحد، ذو نبرة واحدة، ولهجة واحدة، لاتمايز فيه ولا اختلاف، على الرغم من تنوع الشخصيات وتعددها.

ومن ذلك حديث البطل في قصة "ذات الذراع البتراء"، فهو يتكلم بصراحة محدثاً نفسه، فيقول: " أنا وغد سافل دنيء مجرم.. مافي ذلك شك، ألم أسع بكل لهفتي إلى لقائها وربط أسبابي بأسبابها؟ ألم أعدها وأتظاهر أمامها بالشجاعة والنبل، ألم أقل لها: إذا تحدث الروح فليس للجسد صوت يسمع؟ " (ص ٣٩).

ثم ينهي حديثه، وتنتهي القصة بقوله:" وفي ذات ليلة ساجية، وجدتني زوجاً لصبية أخرى غيرها، لم تكن تحاكيهاصباحة وملاحة، ولا تدانيها كرماً ونبلاً، ولا تسمو إليها في روعة الحب وعمق الإخلاص، ولكن الحق أنني كنت أشعر معها بالانسجام والاطمئنان لأنني إنما كنت أجدني بين جدران أربعة " (ص ٤٠).

وهو حديث مصطنع، فيه بلاغة واسترسال وإطناب، وفيه ترادف وفصاحة وترسّل، هو في الحقيقة حديث يضعه المؤلف على لسان البطل، ولا يترك البطل ينطق به على سجيته.

وهو حديث فيه من الوعي والإدراك القصدي ووصف الذات، مما لايمكن أن يعبر به البطل عن نفسه، إنما هو حديث عبر به المؤلف عن نفس البطل، ولكنه أجراه على لسانه. ويتلوّن الأسلوب بوشيٍ من الاستعارة اللطيفة، والتشبيه الجديد، ويترقرق في سكب من التعبير السلسل، والجملة الناعمة كالحرير، ولكن حيث لاضرورة لذلك كله.

إن عناصر المصادفة والامتداد في الزمان والاتساع في المكان والاعتماد على الإطار والتمهيد والمبالغة في اصطناع التشبيه والاستعارة، هي عناصر ضعف في

البناء الفني، لعلها أضعفت بناء القصص، ولكنها منحتها صفات التفرد والتميز، كما منحتها استقلالاً خاصاً، فإذا الضعف في بنائها ضعف جميل، على سبيل التحقيق أيضاً، لاعلى سبيل المجاز، مثلما الضعف في مواقفها ضعف جميل، لأنه في الحالتين ضعف متفرد غريب مدهش، يضع قوانينه الخاصة، ويتأكد به جهد الإنسان، ويتحقق من خلال ضعفه إنسانيته.

– ٤ –

وإذا كانت مجموعة "ضمير الذئب" تمتلك مثل تلك القيمة الفنية المتميزة من خلال النظر إلى المجموعة مستقلة بذاتها، فإن قيمتها سوف تزداد حين ينظر إليها في موضعها من تاريخ القصة القصيرة في سورية.

إن مجموعة ضمير الذئب، العائدة في قصصها المنشورة إلى نحو عام ١٩٣٥ قبل نشرها مجموعة عام ١٩٦٠، تعدّ من القصص الرائدة في سورية، ويعدّ علي مظفر سلطان بحقّ من بناة القصة القصيرة في سورية، ومن مرسخي جذورها الفنية.

وبذلك تكتسب المجموعة، كما يكتسب مظفر سلطان، قيمة فنية وتاريخية أخرى أكثر جدارة، وأكثر أهمية.

الحواشـــــي

(١) " ضمير الذئب "، المجموعة القصصية الأولى لمظفر سلطان، نشرت في دار المعارف لبنان، ببيروت، عام ١٩٦٠، وتقع في ٢١٤ صفحة من القطع الوسط، وتضم أربع عشرة قصة قصيرة، تتصدرها قصة ضمير الذئب.

ومعظم القصص يرجع إلى تاريخ سابق، من ذلك قصة "تينة الجبل" وقد نشرت أول مرة في مجلة الأديب البيروتية، العدد ١١ تشرين الثاني ١٩٥٠، وقصة "ضمير الذئب"، وقد نشرت أول مرة في المجلة نفسها في العدد ١١ تشرين الثاني ١٩٥٧.

(٢) علي مظفر سلطان: ولد في حيّ المصابن بحلب عام ١٩١٣، وتوفي فيها عام ١٩٨٧. تلقى تعليمه في حلب حتى نهاية المرحلة الثانوية، ثم التحق بجامعة القاهرة، حيث نال الإجازة في الآداب عام ١٩٤١، وعاد ليعمل مدرساً في ثانويات حلب، ثم أرسل عام ١٩٤٧ إلى القاهرة لنيل الماجستير

والدكتوراه، فنال الماجستير عام ١٩٥٠ في دراسة له عن "العماد الأصفهاني"، وقد نشرتها وزارة المعارف السورية عام ١٩٥١، واضطر بعد ذلك إلى العودة إلى سورية قبل نيل الدكتوراه، ليتابع عمله مدرساً في ثانويات حلب. ومن مؤلفاته المنشورة :

– "العماد الأصفهاني: حياته وأدبه"، وزارة المعارف السورية، دمشق، ١٩٥١.

– "مااختلفت ألفاظه واتفقت معانيه" للأصمعي، عني سلطان بتحقيقه والتعليق عليه، وزارة المعارف السورية، دمشق، ١٩٥١.

– "ضمير الذئب"، مجموعة قصصية، دار المعارف لبنان، بيروت، ١٩٦٠.

– "في انتظار المصير" مجموعة قصص قصيرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٦.

– " المفتاح"، رواية، مكتبة عجان الحديد، حلب، ١٩٨٤.

– "رجع الصدى "، مجموعة قصص قصيرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٥.

ينظر: مصطفى، شاكر، محاضرات عن القصة في سورية، معهد الدراسات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٣٨٠ – ٣٩٤.

عزت، أديب، أعضاء الكتاب العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٠ ص ٣٢٥. والمرجع نفسه، ط. ثالثة، ١٩٩٥ ص ٥٨٥.

(٣) لابد من الإشارة إلى جهد الأستاذ أكرم نجل القاص علي مظفر سلطان، إذ أعاد نشر مجموعات والده الثلاث، وقد صدرت " في انتظار المصير " عام ١٩٩٠، ثم صدرت "ضمير الذئب" و " رجع الصدى" عام ١٩٩٦، وكان صدور المجموعات الثلاث عن دار الحمراء في بيروت بإخراج أنيق وعلى نفقة الأستاذ أكرم وفاءً منه لوالده.

قصة الصبر

- ١ -

خليفة التكبالي قاص ليبي، وقاد الذهن، مرهف الإحساس، تتفجر قصصه حيوية ونشاطاً، ينطلق فيها من قضايا البائسين والفقراء ليعبر عن مشكلات الإنسان.

عاش طفولة قاسية، إذ عمل في محطة للوقود، ثم سافر إلى ألمانيا حيث عمل في المقاهي والمصانع ثلاث سنوات، ثم رجع ليلتحق بكلية الضباط، ويتخرج برتبة ملازم ثانٍ.

توفي عام ١٩٦٦ وهو مايزال في ريعان الشباب، لم يتجاوز العقد الثالث من العمر[١].

صدرت له عام ١٩٧٦ عن الدار العربية للكتاب مجموعة أعماله الكاملة، وتتضمن أربعين قصة قصيرة[٢].

- ٢ -

وقصة "الصبر" (ص٢٣٧-٢٤٥) من أجمل قصص المجموعة، وأكثرها تمثيلاً لفن خليفة التكبالي.

وهي تصور الصراع بين الغني والفقير، ففي الساعة الأخيرة من أيام رمضان يضيق صاحب المقهى السمين ذرعاً ببائع ضعيف يقف بعربته أمام مقهاه، فيأمره بإبعادها، ويتباطأ البائع الضعيف، فيطلب صاحب المقهى من ولديه قلب العربة، ولكنهما لايفلحان، إذ يتشبث بها البائع، ويزداد غضب والدهما فيحمل خرطوم ماء، ويرش به البائع، ولكن هذا يصمد، ويتفاقم غضب الأول، ويستعدي الناس المتحلقين حوله، ويطلب منهم زجر البائع وطرده، ولكن أحداً منهم لايستجيب له، فينفجر غضبه ويلوح بخرطوم الماء، فيرش الناس، فيتدافع هؤلاء ويندفع بعضهم

نحوه غاضبين، ويدافع عنه أولاده الثلاثة، وتحضر الشرطة لتسوق صاحب المقهى وأولاده إلى التحقيق، على حين يمضي البائع الضعيف إلى بيته، لينعم بالسيكارة الأولى مع أذان الإفطار، وهو آمن مطمئن بين زوجته وأولاده، و "يتفكر في مشكلة البحث عن مكان آخر يضع فيه العربة، ويواصل الكفاح من أجل الحياة بصبر" (ص٢٤٥).

- ٣ -

والقصة تسعى إلى تأكيد انتصار الحق وهزيمة الباطل، على الرغم مما قد يكون لدى الباطل من قوة، ومما قد يكون في الحق من ضعف ظاهر، والباطل يهزم من داخله، بما يحمل من عدوانية وطيش وينتصر الحق بنفسه دون لجوء إلى القوة، بل ينتصر بالصمود والصبر.

إن صاحب المقهى على باطل، وهو مغرور معتد بقوته وغناه وأولاده، وهو يخاصم البائع الضعيف الذي لايملك سوى عربته، ويريد طرده، على الرغم من أن وقوف البائع بعربته أمام المقهى لايؤذيه في شيء، ولا يسيء إليه، فالناس صيام، وهم لن يرتادوا المقهى.

ويلجأ صاحب المقهى إلى العنف، إذ يطلب من ولديه طرد البائع الضعيف وقلب عربته، ثم يرشه بالماء، ثم يستعدي الناس عليه، ولكن عدوانيته تنقلب عليه، على حين يعتصم البائع الضعيف بالصبر لأنه ضعيف، ويعرف أنه غير قادر على مواجهة صاحب المقهى، ولأنه يخاف السجن، ولا يريد أن يترك أولاده من غير أب يرعاهم، فلذلك يحرص على عدم الشجار مع صاحب المقهى السمين.

وهكذا يتحد الحديث في القصة بالشخصية ليخلقا معاً مغزاها(٣). وهذا هو معيار القصة الجيدة التي يصعب تلخيصها كما يصعب تحديد مغزاها في جملة واحدة(٤).

والقصة تقدم شخصيتين أساسيتين متعارضتين، هما صاحب المقهى السمين والبائع الضعيف، وتحيطهما ببعض الشخصيات الثانوية، مثل شخصية أولاد صاحب المقهى، وشخصية الجمهور المحتشد أمام المقهى للفرجة على الخصام.

والقصة تعنى بالشخصيتين الأساسيتين عناية فائقة، وتنجح في رسم صورة خارجية وأخرى داخلية لكل منهما، وتحشد لذلك كل الأدوات الفنية.

إن صاحب المقهى –كما تصوره القصة– "سمين مبطور، لايشبه أحداً من المئات الموجودين في السوق، وهو يقف أمام مقهاه الذي يملكه، شابكاً يديه القصيرتين البضتين أمام كرشه المنتفخ، ويتكلم دون أن يحرك الشحم المتهدل من عنقه"(ص٢٣٧).

إن في تلك الصورة الخارجية لصاحب المقهى مايدل على بطر في المعيشة وغرور في النفس وقوة في الظاهرة يمثلها السمن، وضعف في الداخل يدل عليه الكرش المنتفخ والشحم المتهدل واليدان البضتان، وفي الصورة بعد ذلك مايثير النفور والاشمئزاز.

وترد في القصة صور أخرى لصاحب المقهى تقوم على التشبيه وهي أكثر دلالة على ضعفه الداخلي على الرغم من قوته الظاهرة. من ذلك: " بدا (صاحب المقهى) ككيس من المطاط الأحمر المنتفخ" (ص٢٤) و "التقط الأنبوب الملقى على الأرض كأنه السيف الذي سينقذه" (ص٢٤٥).

وهكذا، فالقصة تهيئ القارئ منذ البدء لكراهية الرجل السمين صاحب المقهى، كما تسوق القارئ إلى التعاطف مع البائع الضعيف صاحب العربة، ويبدو ذلك واضحاً في الوصف المباشر لهذا الأخير.

إن صاحب العربة، كما هو في القصة، "قميء ضئيل الجسم يلبس ثياباً بسيطة قديمة تضفي عليه طيبة ومسكنة، وإحدى عينيه صغيرة مشوهة بالبياض، تغمر النفس بالشفقة والحب لهذا الجسد النحيل المكافح، بينما ملامح وجهه وكامل

هيئته البسيطة توحي ببعض المسالمة وتجنب الخصام حتى لكأنه لوحة لفنان إنساني عظيم". (٢٣٨)

وإذا كان الشكل الخارجي لصاحب المقهى السمين يوحي بالنفور والاشمئزاز من غير أن تلجأ القصة إلى شرح ذلك، فإن الشكل الخارجي للبائع الضعيف لايوحي بالتعاطف معه بالضرورة، على الرغم من لجوء القصة إلى توضيح ذلك وشرحه.

ومهما يكن من أمر، فإن الشخصيتين متناقضتان تناقضاً واضحاً فصاحب المقهى سمين والبائع ضعيف، وهذا طيب مسالم مسكين، وذاك عدواني شرس مغرور، وليس لدى البائع سوى عربته، أما صاحب المقهى فعنده مقهاه، وهو يملكه، كما يطمع في الانتفاع بالرصيف الممتد أمامه، وعنده بعد ذلك ثلاثة أولاد شباب، وهم يساعدونه في المقهى، على حين أن لدى البائع الضعيف أولاداً صغاراً عليه أن يعمل ليعيلهم ويرد عنهم الجوع.

وهذا التناقض في الصفات، يحمل تناقضاً آخر أشد وأكبر، يتجلى في غضب صاحب المقهى وعدوانيته وشراسته وطمعه وميله إلى الأذى والعدوان، كما يتجلى في مسالمة البائع الضعيف وطيبه ومسكنته وحلمه وحرصه على أن يعود إلى بيته ليجتمع على مائدة الإفطار مع زوجته وأولاده، وهو لايريد لهم أن يحرموا من أبيهم، وهو يسعى ليجنبهم الجوع والتشرد.

وهكذا فإن لدى البائع الضعيف دوافع إنسانية نبيلة تمنعه من الشجار مع صاحب المقهى، وليس مرجع ذلك إلى مجرد ضعفه، وهذا ماتؤكده القصة مباشرة، حين تصف البائع الفقير وهو يواجه صاحب المقهى.

" كان يدرك خطورة الموقف وما يترتب على تصرفه، فهو إنسان بسيط، يجب أن يتناول إفطاره مع زوجته، يحيط به الأطفال يصيحون ويتشاغبون قد يصرخ فيهم مرة ويداعبهم مرات، يغضب أحياناً فيضربهم، ويبكون فيسترضيهم

ولكنه في خلال ذلك كله يكون شاعراً بهم بجانبه، يستطيع أن يشبعهم إذا جاعوا، وأن ينقذهم إذا حاق بهم خطر، وهو إذا تصرف حسب ماتمليه عليه مشاعره المضطربة بين ضلوعه الهزيلة فلربما لن يراهم الليلة، وقد لايراهم ليالي عديدة " (ص ٢٤٢- ٢٤٣).

إن القصة تقوم على اختيار لحظة حرجة لكل من الشخصيتين الرئيسيتين، إذ يجد فيها كل منهما نفسه أمام امتحان، وعلى كل منهما اتخاذ قرار، وهذا القرار سيغير مجرى حياتهما، ولقد اتخذ كل منهما من غير شك قراره، ولكن أحدهما اتخذه بغضب وعصبية ونزق والآخر اتخذه بحلم وصبر.

وعلى تلك اللحظة الحرجة تم بناء القصة، وهي اللحظة، التي تبنى عليها غالباً القصة القصيرة الجيدة.

والذي يميز الشخصيتين الرئيسيتين في القصة هو تطورهما وانتقالهما من حال إلى حال[٥].

إذ تظهر شخصية صاحب المقهى في البداية هي القوية الغالبة ثم تنتهي إلى الضعف والانهيار، على حين تظهر شخصية صاحب العربة في البداية ضعيفة مستسلمة ثم تنتهي إلى القوة والظفر.

وهذا التغير في الشخصيتين، الذي جاء من خلال تطور الحوادث، هو الذي جعلهما شخصيتين ناميتين، [٦] ومنح القصة جمالها وتميزها.

وتظهر بعد ذلك شخصية أولاد صاحب المقهى، وهم ثلاثة، ضعاف جبناء، ينصاعون لأوامر أبيهم دون تفكير أو رويّة، ودون أن تكون لأحد منهم شخصية مميزة.

كما تظهر شخصية المتجمهرين، أمام المقهى، وهم يتفرجون على مشهد الخصام، ولا دور لهم سوى تمثيل روح الجماعة، بما فيها من فضول ورغبة في الفرجة والثرثرة، وتزجية الوقت، وهي -كما تصورها القصة- لاتتدخل ولا تنصر

الضعيف، ولا تتحرك إلاّ بدافع الغضب. ولكن وجودها كان ضرورياً من غير شك، لاللتزيين، وملء المكان، بل لتطوير الحدث، لأن غضب صاحب المقهى من عدم استجابة المتجمهرين له ورشهم بالماء هو الذي قاد إلى عراكهم معه، ثم ساقه مع أولاده إلى مركز الشرطة.

وهذا يؤكد مرة أخرى وحدة الشخصية والحدث، وتطور القصة من خلال الحوادث.

— ٥ —

وتتسلسل الحوادث في القصة تسلسلاً عادياً، سائرة في ذلك وفق سير الزمن، فتبدأ بطلب صاحب المقهى السمين من البائع الضعيف تحويل عربته من أمام المقهى، ثم تتطور إلى تحريض ولديه على قلب العربة، ثم تتعقد حين يحمل الخرطوم ليرش بالماء البائع الضعيف، ثم تتأزم عندما يستعدي الناس عليه فلا يستجيبون إليه، فيلوح بيده غاضباً فيرشهم بالماء، فيتدافعون نحوه، ويحدث العراك بينهم وبين أولاده.

وهكذا تتطور الحوادث، وتنمو شيئاً فشيئاً نمواً قائماً على غضب صاحب المقهى وتفاقم هذا الغضب ثم انفجاره، في مقابل حلم البائع الضعيف وصبره وصموده.

والحوادث مترابطة ترابطاً منطقياً، وبعضها يقود إلى بعض، وأكثرها متوقع، إلا صبر البائع الضعيف، فقد كان من المتوقع انفجار غضب البائع فيدخل عندئذٍ في عراك مع أولاد صاحب المقهى.

ولكن العراك المتوقع بين البائع الضعيف وصاحب المقهى أو أولاده لن ينفعه في شيء، بل سينتهي به حتماً إلى مركز الشرطة، ويجعله يخسر بيته وزوجته وأولاده، ومثل هذه النهاية عادية وفقيرة، ولا تمنح القصة شيئاً من العمق أو الغنى، بل تجعلها باهتة ولا تكسبها، مسوغات كتابتها.

إن النهاية التي آلت إليها القصة حين سيق صاحب المقهى مع أولاده إلى مركز الشرطة على حين مضى البائع الفقير إلى بيته آمناً مطمئناً ليتناول طعام الإفطار مع زوجته وأولاده هي النهاية الفنية التي تمنح القصة مسوغات كتابتها، وتكسبها عمقاً وغنى وتنأى بها عن المألوف والعادي والمتوقع، لتجعلها دائماً جديدة ومدهشة.

إن نهاية القصة تؤكد أن الإنسان يفقد إنسانيته ويتحول إلى مجرد كتلة من اللحم أو مثل كيس من المطاط الأحمر المنتفخ حين ينساق وراء غرائزه ونوازعه الشريرة ليتحكم فيه غضبه، على حين يحقق الإنسان إنسانيته حين يسمو فوق ذلك كله، ويضحي من أجل بيته وزوجته وأولاده مؤكداً انتصار الشفقة على الحقد، والحب على البغض، والعقل على الجاهلية.

ولكن عرض الحوادث عرضاً متسلسلاً في جريها وفق سير الزمن ساهم في إطالة القصة نسبياً، وأشاع فيها قدراً من التسطيح، وأتاح المجال واسعاً، لوصف الشخصيات والحديث عن ماضيها، وكان بالإمكان أن تنجو القصة من ذلك كله، لو أنها بدأت مثلاً من تأزم الحوادث عند رش صاحب المقهى للبائع الضعيف بالماء، ثم تقوم على استرجاع شيء مما مضى على سبيل الحوار الداخلي بصوت البائع الفقير نفسه، بدلاً من أن يكون على سبيل التدخل المباشر بصوت المؤلف.

- ٦ -

والمؤلف يتبع في القصة أسلوب المؤرخ أو المراقب لمجرى الحوادث، فهو ينظر إليها من الخارج، ثم يروي للقارئ مايرى ويحس ويعرف، ولا يتبع مثلاً أسلوب القص بصوت صاحب المقهى أو صوت البائع الضعيف، ولا يتبع أسلوب المناجاة أو الحوار الداخلي، ولا يقترب في شيء من تيار الوعي(٧).

والأسلوب الذي يتبعه المؤلف في رواية القصة أسلوب تقليدي بسيط سهل، لاتعقيد فيه، على الرغم مما قد يكون فيه من تنويع، وهو أسلوب يتيح للمؤلف أن يتصرف بحرية واسعة، فهو لايرى كل شيء فحسب، بل يعرف كل شيء أيضاً.

إن المؤلف يتحدث عن صاحب المقهى وعن البائع الفقير ويصف شكل كل منهما، ويصور انفعالاتهما وما يجيش في داخلهما، ويعبر عن رأيه فيهما مباشرة، ويحاول نقل ذلك إلى القارئ، ويتحدث عن ماضي البائع الضعيف، ويصف الشمس الغائبة، والسوق والناس، وينقل شيئاً من كلام صاحب المقهى، وبعضاً من الحوار بين البائع الضعيف وأحد أولاد صاحب المقهى.

ولهذا الأسلوب في القص مزالق كثيرة، أخطرها تدخل المؤلف في مجرى الحوادث، وهذا ماظهر واضحاً في القصة.

إن المؤلف يتحدث عن ماضي البائع الضعيف، وعن أسرته وفقره، ويوضح أنه رجل مسالم لايريد أن يسجن، ويتمنى أن يجتمع بأسرته على مائدة الإفطار، والمؤلف يروي ذلك كله في مقاطع طويلة (٢٤٢-٢٤٣) يقطع بها الحوادث، ويوقف مسار القصة.

ويزداد تدخل المؤلف وضوحاً في تعليقه على الحوادث وتفسيره لها ووصفه الانفعالات والحوادث، ومن ذلك تصويره لنفسية صاحب المقهى وهو يرش البائع الضعيف بالماء، حيث يقول محللاً نوازعه النفسية:

" كان نوعاً من الغضب القاهر الأعمى الذي يتولد عن العجز والشعور بالضآلة والتفاهة، ذلك النوع من الانتحار الذاتي الذي تمارسه النفوس الضعيفة عندما تصدم رغباتها التافهة إرادة قوية صلبة، فتتحلل وتفور عفونتها من خلال غشاء المظاهر الرقيق المزيف" (ص ٢٤٣-٢٤٤).

إن هذا المقطع الطويل يقطع سياق القصة، ويوقف تتابع الحوادث، ولا يقدم سوى شرح وتعليق وتفسير، وهو غير ضروري على الإطلاق، إذ يضعف القصة لما فيه من مباشرة وتحليل عقلي(٨).

- ٧ -

والقصة تشير إلى المكان إشارات عابرة وسريعة، ولا تعنى بوصفه أو تصويره، وقد نجحت على الرغم من ذلك في تقديم كل ماهو ضروري لمعرفته.

ومكان القصة ضيق محدود، وهذا ماساعد على قوتها، فالمكان فيها هو السوق، أمام مقهى الرجل السمين، حيث يقف البائع الضعيف بعربته بحذاء الرصيف قبالة المقهى، وحيث يتجمع الناس.

وعلى النقيض من قلة العناية بالمكان، تعنى القصة عناية كبيرة بالزمان، فتحدده بدقة وتصفه، وتشير إليه غير مرة، وتصور في أثنائه الحالات النفسية لتدل عليه.

والزمان هو الساعة الأخيرة قبل الإفطار في يوم من أيام رمضان الأخيرة، وهي الأيام التي تصفها القصة بأنها " تسل القلوب، وتضعف الوعي، وتزغلل العيون، وهو الوقت الذي يشتد فيه جوع الناس، ويزداد استعدادهم للغضب والانفعال". (ص٢٣٧)

وتتضمن القصة بعد ذلك وصفاً مسهباً للشمس ساعة الغروب، وهو وصف يظهر في لوحتين اثنتين، تقع الأولى بعيد البداية من القصة، وتقع الثانية قبيل النهاية.

واللوحة الأولى هي التالية: "كانت الشمس المهولة الحجم والقوية تعاني آلام الاحتضار الهائلة، وتنشر في الدنيا كلها لوناً دامياً حتى لتبعث الرثاء حقاً من أجل هذا الروح العظيم الذي لايستحق الموت". (ص٢٣٨)

واللوحة الثانية هي التالية: "كانت الشمس لازالت تسيطر على الكون رغم جروحها النازفة بإرادة جبارة، كأنها تكره الناس وتحقد عليهم وتريد لهم مزيداً من

الجوع والحرمان الذي يكاد يدمر إرادتهم الواهية ويطمس أمزجتهم النهمة ".(ص٢٤٤)

ولوحتا الشمس ساعة الغروب جميلتان، ولكنهما لاتخدمان القصة في غير التوسع في تحديد الزمان، وهو توسع كبير، يمثل عبئاً يثقل على القصة، ويطيل فيها من غير فائدة.

إن مثل ذلك الوصف للشمس ساعة الغروب هو تدخل من المؤلف في مجرى القصة وتعليق شخصي منه، يقطع على القارئ متعة العيش داخل الحوادث، على الرغم مما في ذلك الوصف من جمال التصوير والتعبير.

والقصة لاتقدم إلا قسطاً ضئيلاً جداً من الحوار، وهي لاتعنى به العناية الوافية، على الرغم مما للحوار من غنى وقدرة على تصوير الشخصيات ونقل الحدث، ووضع القارئ داخل القصة ليحس بها وينفعل.

إن القصة تقدم جزءاً من الكلام الذي يقوله شخص ما، ولا تقدم بعد ذلك الرد، وكأنه لاحوار بين الشخصيات، إلا ماندر، وهذا الذي تقدمه القصة لايمكن أن يعد في الحقيقة حواراً، لأن الحوار لايكون إلا بين طرفين، أما الكلام الذي ينطق به شخص واحد دون رد من طرف آخر فهو مجرد كلام.

والقصة تنقل كلام صاحب المقهى الموجه إلى البائع الضعيف في مواضع محدودة، منها:

" أبعد الكرطون... يهديك الله" (ص ٢٣٧)

" هيا ... حول كرطونك " (ص ٢٣٩)

" حوّل كرطونك، يلعن، ياناس كلموه، قهوتي، رزقي" (ص ٢٤٤).

وهذا الكلام الذي ينطق به صاحب المقهى مكرور متشابه، يقوم كله على الأمر والزجر، ويدور كله حول فكرة إبعاد العربة من أمام المقهى، وهو كلام

لاغنى فيه ولا تنويع، ويدل على الفقر والضعف الداخليين لصاحب المقهى على الرغم من الغنى والقوة في الظاهر.

ويلاحظ صمت البائع وعدم رده، ولعل هذا يتفق مع صمود البائع وتذرعه بالصبر، ولجوئه إلى الدفاع السلبي، وعدم الرد لاقولاً ولا فعلاً.

والقصة لاتقدم بعد ذلك سوى موضع واحد يدور فيه حوار سريع بين البائع الضعيف وأحد أولاد صاحب المقهى حين همّ هذا، بقلب عربته، وهو حوار قصير جداً ومحدود، ولعله يؤكد عدم إمكان قيام حوار بين صاحب المقهى والبائع الضعيف.

والمؤلف في الأحوال كلها ينقل الكلام باللهجة العامية، وهو يحدث بذلك اختلافاً في المستوى اللغوي للقصة، وإذا القارئ أمام مستويين مختلفين، المستوى الأول هو لغة القص والسرد والرواية، والمستوى الثاني هو لغة الكلام والحوار، وهذا بالعامية، وذاك بالفصحى، ومثل هذا الاختلاف يضعف نسيج القصة، وقد ظهرت في المثال السابق كلمة "كرطون" وهي العربة.

واللهجة العامية فقيرة بمفرداتها وتراكيبها ولا يمكن أن تكون في غنى الفصحى وتعدد تراكيبها على الرغم مما قد تحمله بعض ألفاظ العامية من إيحاء، بسبب ارتباطات محلية وبيئية زائلة.

والفن في حقيقته اختيار وإعادة بناء للواقع، ولا يمكن أن يعد نقل الكلام كما هو بالعامية فناً، ولا بد من صوغه صياغة فنية، بالفصحى[٩].

— ٩ —

ولغة القصة في غير الحوار فصيحة، وهي قوية وجميلة، ولا تخلو من تشبيهات واستعارات تتناثر هنا وهناك، وتأتي عفواً دونما تكلف، ومن ذلك مثلاً: " همس بصوت دفين كأنه يخرج من صندوق مغلق" (ص ٢٣٩-٢٤٠) و "ثبت يديه الطويلتين كالكلاب في العربة تمهيداً لدفعها" (ص ٢٣٩) و " العربة المثبتة بمسامير

من إرادة الحياة"، ص١٤١) و "واصل غسله بالمياه الباردة كأنه كلب أجرب (ص ٢٤٣).

وترصد اللغة بعض الدقائق والجزئيات في الشكل والانفعال معاً، يدل على رهافة في الإحساس وقدرة على دقة التعبير عن خوالج النفس.

ومن ذلك وصف السوق: "كان السوق يشغى بالحركة، مليئاً بالعربات الخضراء، تفترشها أصناف الخضار الكثيرة المتنوعة والمغرية للصائمين، بحيث تزاحموا حولها كالذباب، يعرضون البضاعة بأيديهم المعروقة المرتعشة، كأنما تلذهم طراوتها، وتدغدغ حواسهم". (ص٢٣٧)

ويلاحظ في القصة طول الجملة، وسبكها في بناء واحد، وإن كانت مؤلفة في الحقيقة من عدة جمل، يتم وصل بعضها ببعض بوساطة زوائد من مثل واو العطف أو الأسماء الموصولة أو بأساليب من مثل الصفة والحال والاعتراض.

ويظهر الفعل (كان) في لغة القصة ظهوراً واضحاً، إذ يتكرر كثيراً، مما يضعف بناء القصة، ويجعل القارئ يحس أنه أمام حكاية، ولا يجعله داخلاً بحسه وانفعاله ووجدانه في عمق القصة، بالإضافة إلى أن الفعل " كان" فعل حكائي قديم، لايناسب كثيراً القصة الفنية الحديثة.

كما تظهر في لغة القصة الأفعال الماضية بدلاً من الأفعال المضارعة، والأولى تصور الفعل وقد انتهى وانقطع، كأنه تاريخ، على حين تساعد الأفعال المضارعة على نقل القارئ إلى جو الحدث وحركته.

— ١٠ —

ومن الممكن أن يشار بعد ذلك إلى جزئيات وعناصر في القصة تمتلك أبعاداً ودلالات نفسية غير واعية، تغني القصة وتمنحها مزيداً من الجمال، وهي عناصر أساسية فيها، وليست مضافة إليها.

ومن تلك العناصر العربة والمقهى وخرطوم الماء، فالعربة هي كل مايملك صاحبها من مصدر رزق وآلة للعيش، وهي صغيرة ضئيلة، غير مستقرة وهي لذلك كله تبدو في عيني صاحب المقهى كأنها مجرد ذبابة يود طردها من أمام مقهاه.

والمقهى بالمقابل مكان كبير وواسع ومستقر، ومصدر رزق أعظم من العربة، من غير شك، ولكن صاحب المقهى لايرضى بما يملك، بل يريد أن يتوسع على حساب الآخرين، فهو يرى في العربة الصغيرة مايضايقه وينافسه، معبراً عن نظرة القويّ المستبد الذي يحتقر كل ضعيف ويسعى إلى السيطرة عليه.

أما الخرطوم الذي ينقل الماء ويمكن أن يعد وسيلة تساعد على الارتواء وبعث الخصب والحياة، فهو يتحول بين يدي صاحب المقهى المالك الغني المستبد إلى أداة للطرد والقمع والسلب، وتلك هي طبيعة كل من يستبد إذ يسخّر موارد الخير والخصب لصالحه، ويحولها إلى أدوات سلب.

ولعل الشمس نفسها من تلك العناصر التي تحمل دلالات بعيدة، إذ تصورها القصة مهولة الحجم قوية ولكنها تعاني من آلام الاحتضار الهائلة، وكأن الشمس أصبحت رمزاً إلى قيم الحق والعدل والحب بما تعانيه تلك القيم من اضطراب واختراق على نحو ماتصوره القصة.

إن تلك الجزئيات العفوية البسيطة تشكل في علاقات بعضها ببعض نسيج القصة وتمنحها وحدتها وتكسبها أبعاداً ودلالات تزيدها غنى وجمالاً.

ومهما يكن من أمر، فالقصة تدل على براعة المؤلف، ورهافة حسه، ويقظة وعيه، كما تدل على روحه الإنسانية المتعاطفة مع الحق والخير والعدل، وقد استطاع تقديم عمل فني، مميز، إذ اختار موقفاً طريفاً، يقوى فيه الصراع بين الغني والفقير، وقدم هذا الموقف بأسلوب مشوق، يدهش القارئ بنهايته غير المتوقعة، وبما فيها من قيم سامية، وقد رسم في أثناء ذلك كله تفاصيل وجزئيات صغيرة، تشير

الحس، وتنبه الانفعال، وإن كان قد استخدم لذلك كله أدوات تقليدية من وصف وحكاية وتحليل.

ولعل الأهم من ذلك كله فنياً هو تماسك أجزاء القصة واتحادها في مساق واحد، يقودها إلى هدف محدد، تخدمه الشخصيات والحوادث، في غير ماتشتت أو توزع، وتلك هي سمة القصة القصيرة الناجحة[١٠].

وستكتسب قصة الصبر –من غير شك– قيمتها الحقيقية حين ينظر إليها من خلال مجموعة القصص التي قدمها خليفة التكبالي في أواسط الخمسينيات، وقصة الصبر ليست الأقوى في مجموعة قصصه، وإن هي إلا واحدة من أقواها، وهي في مجموعها تمثل معلماً بارزاً في تاريخ القصة العربية عامة، والقصة الليبية خاصة، وهو معلم فني متطور[١١].

إن قصص خليفة التكبالي جديرة بأن تحظى بالدرس أكثر مما حظيت به حتى الآن[١٢]، ولعل في هذه الدراسة لقصة "الصبر" مايمثل دعوة إلى درس قصصه ووضعه في مكانه في تاريخ القصة العربية المعاصرة.

الحواشي

١) "خليفة التكبالي، ولد في طرابلس سنة ١٩٣٨، شغلته ظروف الحياة عن استكمال دراسته الثانوية، فاشتغل عاملاً يدوياً، ثم جندياً بالشرطة، ثم هاجر إلى ألمانيا، وعاد بعد ثلاث سنوات إلى أرض الوطن، والتحق بكلية الضباط وتخرج برتبة ملازم ثان بالجيش الليبي، والتحق بالمدارس الليلية أثناء وجوده في ألمانيا وقرأ القصص الألمانية، بدأ في كتابة القصة سنة ١٩٥٨م، وفاز في جميع مسابقاتها التي أجراها كل من نادي الشباب، وجمعية الفكر والإذاعة الليبية، واللجنة العليا لرعاية الفنون والآداب، نشرت بعض قصصه في الجرائد والمجلات الليبية، ترك إنتاجاً غزيراً، ويُعَدُّ من رواد القصة القصيرة، منح بعد وفاته شهادة تقدير في القصة القصيرة في عيد المعلم الأول بطرابلس سنة ١٩٧٠. صدرت له مجموعة قصص بعنوان (تمرد) عن اللجنة العليا لرعاية الفنون والآداب عام ١٩٦٦، وقد فازت هذه المجموعة بالجائزة الثانية في مسابقة القصة القصيرة لسنة ١٩٦٥، توفي سنة ١٩٦٦".

(دليل المؤلفين العرب الليبيين، أمانة الإعلام والثقافة، طرابلس، ١٩٧٧، ص١٢٣).

٢) التكبالي، خليفة، الأعمال الكاملة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٦، وأرقام الصفحات الواردة داخل البحث تشير إلى هذا المرجع.

٣) "ليس المعنى شيئاً مستقلاً عن الحدث يمكن أن نضيفه إليه أو أن نفصله عنه، فنقول إن هذه القصة تعالج مشكلة الفقر... فكل قصة تعالج ماتعالج، وتعني ماتعني فقط في نطاق الحدث المعين الذي تصوره، وليس خارج هذا النطاق، ولذلك فكل حدث له معناه المعين الذي يميزه عن غيره من الأحداث، وهذا المعنى ينشأ من الحدث نفسه، فهو جزء لايتجزأ منه ".

(رشدي، د. رشاد، فن القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، ط. ثانية، ١٩٧٥، ص٥٠).

٤) " إنك لاتستطيع أن تلخص هذه القصة، ولا أن تقول إنها تعالج موضوعاً معيناً، أو مشكلة معينة، لأن هذه القصة، مثل كل قصة جيدة، لاتروي خبراً بل تصور حدثاً متكاملاً له وحدة. ووحدة الحدث هي وحدة القصة. فكل مافي القصة من بدايتها إلى نهايتها – بما في ذلك النسيج والبناء – إنما يساهم في تصوير هذا الحدث وتطويره ". (المصدر السابق، ص ١٥٠).

٥) " القصة حركة، والقصة قصة لأنها تروي لنا عملية تغير، ووضع الإنسان يتغير، أو هو نفسه يتغير بطريقة ما، أو فهمنا له يتغير، وهذه هي الحركات الأساسية في القصة".

(شولز، روبرت، عناصر القصة، تر. محمود منقذ الهاشمي، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٨، ص٣٠).

٦) يمكن تقسيم الشخصيات إلى شخصيات بسيطة ثابتة لاتتغير من أول القصة إلى آخرها، وأخرى معقدة متناقضة متطورة، وهذه تكون أوضح في الرواية مما هي في القصة القصيرة.

ومع ذلك، فالقصة القصيرة غالباً ماتتناول لمحة من اللمحات الحاسمة في حياة الشخصية، وهي ليست في حالة ثبات أو استقرار، بل في حالة تأزم، أو في لحظة حاسمة من لحظات حياتها، كأن تكون على وشك اتخاذ قرار يغير مصيرها ".

(الشاروني، يوسف، القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً، كتاب الهلال، القاهرة، العدد ٣١٦، ابريل، ١٩٧٧، ص ٦٩).

٧) " المونولوج الداخلي هو حديث شخصية معينة، الغرض منه أن ينقلنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل من المؤلف إما بالشرح أو التعليق ".

(ايدل، ليون، القصة السيكولوجية، تر. د. محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩، ص١١٦). و "تيار الوعي هو تعبير مجازي للدلالة على التدفق الذهني واتصاله مع تغيره المستمر" (المصدر السابق ص ٣٧).

وفي مجال القصة القصيرة هو قدرة الفنان على " أن يخلق وهماً في نفوسنا بأننا في داخل عقل الشخصية القصصية" (المصدر السابق ص ٤١).

٨) " من الخطأ أن يقرر الكاتب رأياً أو فكرة في سياق القصة إلا إذا جاءت الفكرة على لسان أحد شخوص القصة، وكانت لها علاقة بتطور الحدث، والحقيقة أن التقرير من الأمور التي تعيب النسيج القصصي عيباً شديداً، لأنه سواءً أكان كاتب القصة يعالج فكرة أو شخصية أو عاطفة فعمله يقتصر على محاكاة حدث متكامل له وحدته وله ذاتيته، فإذا قرر الفكرة أو الشخصية أو العاطفة تدخل بذلك في تطور الحدث".

(رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، ص ١٠٤).

٩) " إن الواقع عند الكاتب الفني ليس مجرد نقل أصم لما هو في الخارج من مسموع ومشهود كما تسمعه الآذان وتراه العيون، بل هو في الحق الشعور بالواقع وتمثله والتعبير عنه بمخيلة المؤلف، وعلى ذلك، فإن كاتب الحوار بالفصيح يستطيع أن يعبر عن الواقع بمفهومه الجديد تعبيراً صحيحاً، وإن كان هذا التعبير في مظهره وصيغته بلغة غير اللغة الدائرة في الخارج، إن صحة التعبير وقوته هنا آتية من نقل الجو، واستشعار الروح، واستشفاف الخصائص التي تتجلى بها حقائق المشاهد، وطبيعة الأحداث، ومعالم الشخوص".

(تيمور، محمود، القصة في الأدب العربي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ت، ص١٩-٢٠).

١٠)" مبدأ الوحدة، وهو أساس جوهري من أسس بناء القصة القصيرة بناءً فنياً، وهو يشمل: وحدة الدافع، ووحدة الهدف، ووحدة الحدث، بالإضافة إلى ذلك فيما يختص بالنتائج: وحدة الانطباع".

النساج، د. سيد حامد، القصة القصيرة، سلسلة كتابك، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٩.

١١)" كان الانجراف نحو الشعر والمقالة الصحفية والخاطرة العابرة، يتزايد باطراد مع تزايد حدة الصراع الوطني والإحساس بقضية المصير مع نهاية الحرب العالمية الثانية، وحتى بداية الخمسينيات، ولم يكن للكتابة القصصية في ليبيا معنى يذكر إلا بعد تلك المرحلة في أول الخمسينيات، حيث نلاحظ بروز أشكال أدبية قصصية متميزة".

" في الفترة من ١٩٥٤ إلى بداية الستينيات يلاحظ المتتبع لما ينشر في صحيفة (طرابلس الغرب) و (هنا طرابلس الغرب) ارتفاع مؤشر الكتابة القصصية...".

" وكانت القصة القصيرة في هذه الفترة من ألمع الألوان الأدبية، وأكثرها جاذبية وبروزاً في ميادين الثقافة والإنتاج الإبداعي بصفة عامة، وقد ساعدها على ذلك ظهور قدرات وتيارات إبداعية جديدة أعطت للقصة القصيرة تمثلاً واستشرافاً فنياً متجانساً مع واقعية الحدث ".

(الهاشمي، بشير، خلفيات التكوين القصصي في ليبيا، المنشأة العامة، طرابلس، ١٩٨٤، ص٤٦-٤٧).

١٢)ينظر: كشلاف، سليمان، دراسات في القصة الليبية القصيرة، المنشأة الشعبية، طرابلس، ١٩٧٩، ص ١٤٧- ٢٢٠، حيث عقد الباحث فصلاً عن قصص خليفة التكبالي.

شوك الدردار

تتوافر لقصة "شوك الدردار" (١٩٨٧) كل العناصر المطلوبة للقصة القصيرة الناجحة، وهي عناصر أجاد المؤلف محمد إبراهيم العلي التعامل معها، بناها بذكاء، وقدم فيها وأخّر، وأقام بينها علاقات متشابكة، جعلت من قصته عملاً فنياً ناجحاً.

– ١ –

فالقصة تبدأ بما يحدد المشكلة التي تدور حولها، من غير إبطاء ولا تأخير، وتقدم منذ البدء العنصر الذي سيقوم عليه في النهاية الحل، مما يوفر لها الترابط وقوة التماسك.

ويأتي ذلك على لسان إحدى الشخصيات، من غير افتعال ولا تصنع، مما يؤكد العفوية المدروسة، ويوحي بقوة البناء. تقول العجوز أمينة عن البك:

" لقد غادرت المدام المحطة، كانت صاحبته التي يأوي إليها، لعنة الله عليه وعليها، وإذا كان غاضباً لايعرف إلى أين انتقلت، فعلينا نحن المعتّرين أن ندفع الثمن، أهذا هو العدل؟ ". (ص ٥).

فالبك غاضب بسبب انتقال السيدة الإنكليزية التي كانت تعمل في محطة القطار، وكانت خليلته، وهو يسيء إلى الفلاحين، ويهينهم، مفرغاً بذلك شحنة غضبه.

والحلّ سيكون في نهاية القصة بما يتفق مع سبب غضب البيك، إذ يسعى الفلاحون إلى السيدة الإنكليزية الجديدة التي حلت محل السابقة، يتوسّلون إليها كي تذهب معهم إلى البيك، لتشفع لهم عنده، فيعفو عنهم، وهم في الحالتين يدفعون الثمن من كرامتهم وغنمهم وطيورهم.

لقد كان الفلاحون يذبحون ماعندهم من حمام للسيدة الإنكليزية السابقة، بأمر من البيك، وعليهم أن يذبحوه الآن للسيدة الإنكليزية الجديدة، بأمر من البيك أيضاً، بل عليهم أن يسوقوا إليها عشرة خراف، كي يرضى عنهم.

- ٢ -

وقول العجوز أمينة عن البيك في مفتتح القصة لايـأتي مصطنعاً، كـي يخاطب القارئ، إنما يأتي في سياقه القصصي السليم، وبعفوية وبساطة، من غير افتعال، بـل إن كلامها على البيك يأتي في مشهد إنساني مؤلم، يثير الشفقة والعطف على طفـل صغير، يدعى محمداً، وأمه تنزع من جسده الغض أشواك الـدردار، في حين تصب تلك العجوز عصير البصل على موضع نزع الأشواك، حتى لايلتهب جسد الطفل.

وهو مشهد ريفي بسيط، يدلّ على فقر الفلاحين، وضعفهم، واعتمادهم علـى العلاج الشعبي الأولي، وغيـاب المعالجة الطبيـة الصحيحة، مثلمـا يـدل علـى قهـر الفلاحين وما يعانون من ظلم البيك وأعوانه، وظلم المستعمر الإنكليزي، وأدواته.

وهو مشهد افتتاحي مشوّق، يمثل فكرة القصة، والحدث الرئيس الـذي بنيـت عليـه كـل حوادثها السـابقة واللاحقـة، ومـا جسـد ذلـك الطفـل إلا جسـد سـائر الفلاحين، وقد انغرزت فيه أشواك الاستعمار وحليفه الإقطاع.

وقصة ذلك الطفل التي هي فكرة القصـة تتلخص في أنـه كـان يلعب في ظـل قصر البيك مع أترابه، فسمع البيك يأمر السائس بإحضار الفلاحين إلى قصـره كـي يهينهم ويضربهم، فركض تجاه الفلاحين فحذّرهم، فغيّروا وجهتهم، ثم رجع ليتـابع اللعب مع الأطفال، وتنبه إليه البيك، فـأمر السـائس أن يـأتي بـه، ولكـن السـائس حذره، فهرب، فنزل إليه البيك بنفسه، وأخـذ يطـارده علـى صهـوة فرسـه، وظـل يلاحقه، وهو يراوغه حتى اضطره إلى الدخول في حقل جفت فيه أعشاب الدردار، فانغرزت في جسده الصغير أشواكه، وقد أبت الفرس نفسها أن تدخل وراء الطفـل في ذلك الحقل، خوف الأشواك، وعندئذ تركه، ورجع إلى قصره.

- ٣ -

وفي خضم هذا العذاب المؤلم تنهض قيمتان عظيمتان، الأولى النزعة الإنسانية.

فعلى الرغم من خضوع أعوان البيك لإرادته، وامتثالهم لأوامره، فإن فيهم من يحب الفلاحين، ويتعاطف معهم، ويشفق عليهم، ويمثل ذلك سائس الخيل في قصره، إذ يأمره البيك بأن يلحق الصبي، محمداً، وأن يأتي بـه إليـه ليضربـه، ولكـن سـائس الخيل "بدا مرتبكاً، لايدري ماذا يفعل، وكان قد أصبح على بعد أمتار مـن الصبي، فخطـرت لـه فكـرة أن ينـذر الصـبي، قبـل أن يصـل إليـه، فيهـرب منـه " (ص ١٢).

ولقد أعطى السائس إشارة إلى الصبي أن اهرب، وفهم الصبي الإشارة فهرب، ولكن البيك، كان يراقب السائس من شرفة القصر، فأدرك ذلـك كلـه، فنزل، ليطارد الصبي بنفسه.

إن موقـف السـائس موقـف إنسـاني، يثير الإحسـاس بـالعطف على الطفـل، والشفقة على السائس نفسه، فهو عبد مـأمور، لايملـك قـراره، ولا إرادتـه، ولكنـه على الرغم من ذلك يملك عاطفته ومشاعره. ولقد حاول بعد ذلك أن يؤخر البيك عن ملاحقة الصبي مااستطاع إلى ذلـك سـبيلاً، إذ تـأخر في إعـداد الفـرس، وكـان جزاؤه أن تلقى ضربة بالسوط على ظهره.

ويظل السائس بعد ذلك يراقب الصبي والبيك يطارده علـى فرسـه، ومشـاعر السائس كلها مع الصبي، وهو يتابعه بقلبه وبصره، مشفقاً عليه، خائفـاً مـن غضبـة البيك، متمنياً ألا يدركه. وهاهو ذا يتوسـل إلى المختـار، يرجـوه أن يتدخـل، لينقـذ الصبي، فيقول له:

" دخيلك يامختار، قد يقتل ذلك الصبي، سعادته يطارده على الفـرس الـتي قـد تدوسـه بأقدامهـا، وتقضـي عليـه إذا لحقـت بـه، آه يامختـار، إنهـا مصيبـة حلـت بالفلاحين، أسرع، أنقذ الولد" (ص١٧).

والسائس يدلّ بذلك على ولائه للفلاحين، وحبـه لهـم، وهـو الـذي يعمـل في خدمة البيك، كما يدل على ضعفه وخضوعه، ولكنه في ضعفه نبيـل، وفي خضوعـه سليم الطوية. وهاهو ذا كما تصفه القصة:

" ورغم أنه كان يتحسس الألم من آثار الكرباج الذي ألهب ظهره، إلا أن عواطفه كانت مع الصبي" (ص ٢٤).

– ٤ –

والقيمة الثانية التي تظهر في خضم ذلك العذاب هي البطولة، وتتمثل في الصبي الراكض أمام فرس البيك، والبيك لايتمكن منه.

والصبي في اثناء جريه لايمثل نموذج الهارب الخائف الجبان، بل يمثل نموذج البطل الشجاع، الذي يأتي بأفانين من الجري، ولا يسمح لعدوه أن يطاله، وهو يعبّر بذلك عن بطولة، ويمثل قوة، ويرمز إلى إباء وحرية.

لقد جرى الصبي باتجاه محطة القطار، ثم صعد السكة، "والفرس لايمكنها أن تسرع على الطريق المجاورة لسكة القطار، ولكن الفرس أسرعت، وكاد البك يلحق به، وقبل أن يلحقه بذلك الكرباج اللعين انحرف الصبي عن سكة القطار هابطاً إلى الأسفل" (ص ١٣).

" كان ذلك الصبي أسرع بعدوه من الذئب، وأخف بانحرافه من أي ذئب رآه السايس أحمد، ولكنه وقع في خطأ فادح لم يتنبه إلى أنه أصبح في أرض مفلوحة " (ص ١٤).

"وعندما لم يستطع الصبي العدو في الأرض المفلوحة انحرف باتجاه أرض الدردار ولكن هل يدخل الصبي الحقل؟ إن الفرس لايمكن أن تدخله حتي لو حاول سعادته إجبارها، فالفرس ذكية تدرك بحاستها معنى شوك الدردار "(ص١٤).

. هي تفاصيل دقيقة، تأتي بها القصة، في جري الصبي، كي تصور بطولته وشجاعته وذكاءه، وكي تثير مشاعر التقدير له، والإعجاب به، إلى جانب الإشفاق عليه، فهو إشفاق من غير ماضعف، وهو تصوير فيه قدر غير قليل من التشويق، إذ يتخلله قطع، فيدخل مشهد الجري الذي يتابعه السايس مشهد وصول المختار والوكيل والشيخ سعدو وبقية رجال القرية إلى قصر البيك، وعندما يرون السائس قلقاً، يسألونه عن الأمر، فيخبرهم بمطاردة البيك للصبي.

وهـذا القطـع لمشـهد المطـاردة يكـون عنـد وصـول الصـبي إلى أرض الـدردار والبيك يجدّ في إثره، مما يثير الشوق إلى معرفة ماسيحصل.

وتتابع القصة تصوير شجاعة الصـبي، وتـأكيد بطولتـه، فقـد " أخـذت حركـة مراوغـة الصـبي تضيـق شـيئاً فشـيئاً، ولم تعـد تفصلـه عـن تخـوم حقـل الـدردار إلا خطوات، والفرس اللعينة وفوقها رشاد بك تندفع نحوه كعاصفـة هوجـاء. عندهـا لم ير بداً من القفز في حقل الدردار مبتعداً عن الفرس التي جمحت، وكـاد رشـاد بـك أن يقع من على ظهرها". (ص ١٨).

وهكذا تتضح حقيقة المشهد الأول الـذي تم بـه افتتـاح القصـة، وهـو مشـهد انتزاع الأم من جسد الصبي محمد أشواك الدردار، وصب أم عمـر عصـير البصـل في موضع الأشواك المنتزعة من الجسد.

كما تتضح حقيقة البطولة والشجاعة، والمشاعر الإنسانية.

ويؤكد ذلك كله أحاديث الصبايا وقد تحلقن حول الأم، وهن يؤكـدن بطولـة الصبي، وتأتي أقوالهن متتابعة على هذه الشاكلة :

" يا لله، هذا الصبي قبضاي، لم يستطع أن يلحق به سعادته وهو على فرسه".

" لقد طاردته قبل شهر كلاب الغجر ولم تستطع اللحاق بـه، فكيـف تسـتطيع فرس سعادته اللحاق به ؟ "

" الحمد لله لم يلحق به، لقد حماه حقل الدردار والفـرس نفسـها لم تجرؤ علـى الدخول فيه(ص٧).

وهكذا يهزم الصبي بجسده الصغير عتـو البيـك وهـو يمتطي فرسـه، وتتحـول الأشواك إلى أوسمة، وينقلـب الإحسـاس بـالألم إلى شـعور بـالقوة، وإذا الصـبي رمـز للتحدي والصمود، ومعنى من معاني الشجاعة والبطولة، وصورة للمستقبل الـذي لابد أن ينتصر فيه هذا الصبي.

وتتأكد تلك المعاني بصورة غير مباشرة من خلال أحاديث النسوة وهن ينتزعن الأشواك من جسد الصبي.

وهي أحاديث عفوية بسيطة، تدل على سذاجة فطرية، كما تدل على إيمان با لله، وشعور بالظلم في الواقع، واعتقاد بانتصار الحق والعدل، ووثوق بتغيير الأحوال، وزوال الظلم والاستعمار. فالعجوز أم عمر تعصر البصل وتهوّن به من مصاب الصبي، وتؤكد أن لظلم البيك نهاية، فتقول:

" الحمد لله جاءت على خير، ياحاجة أمينة لم تصل شجرة إلى ربها، ويلي على هذا الصبي كم ذاق من العذاب، ولكن بفضل ا لله وبهذا العصير سيتحسن" (ص ٥).

وتؤكد امرأة أخرى كلامها. فتقول:

" يا الله ياستي، كما قالت أم عمر، لم تصل شجرة إلى ربها، وإن شاء ا لله سينقلعوا عنا جميعاً " (ص ٦).

ومثل النسوة في العفوية والبساطة رجال القرية إذ لاحيلة لهم سوى إرضاء البيك، وسرعان مايفكرون في التوسل إلى السيدة الانكليزية التي حلت في المحطة كي تشفع لهم عند البيك رشاد، ويمضون إليها، يدعونها إلى زيارته، مؤملين أن يسكت عنه غضبه إذا رأى السيدة الانكليزية الجديدة وقد زارته بدلاً من السيدة التي رحلت، وهو لم يغضب إلا بسبب رحيلها.

وهاهو ذا أحد الرجال يقدم هذا الاقتراح فيقول:

" ومتى يهدأ غضبه؟ لأحد يعلم إلا ا لله. ولحن وراءنا عمل كثير. لأحد يهدّئ غضبه إلا المدامات مارأيكم بالعودة إلى المحطة، لنجلب المدام معنا، فتتشفع لنا عند سعادته، سترأف بنا وتأتي معنا، وهي جديدة، ولكل جديد لمعة " (ص ٨-٩).

ولكن إبراهيم كان حزم أمره، وعزم على الرحيل، فإذا هو لايستجيب لتوسلات رجال القرية بالبقاء.

ويأمر البيك رجاله بإشعال النار في حقل الدردار، وهو يغمغم بصوت خفيض:

" لن يستطيع بعد اليوم أن يهرب من أمام سوطي صغير أو كبير، ولن يحمي حقل الدردار أحداً" (ص٢٨).

"وعلى وهج حريق الدردار رحل إبراهيم شرقاً " (ص ٢٩).

وتنتهي القصة بمشهد رومانتيكي حافل بالمشاعر والانفعالات، وهو مشهد الرحيل والوداع، والقصة ترسمه على الشكل التالي:

" كانت عيونهم تلاحق عربة إبراهيم .وهي تنطلق على وهج النار، وبينما تصعدت بين الجمع تمتمات وهمسات أسف للمصير الذي ستلاقيه أسرة إبراهيم، وقف حسين وقال بصوت مرتفع فيه صرامة وعزم: لقد حافظ إبراهيم على كرامته، فالعيش بكرامة ولو في جهنم أفضل من العيش تحت رحمة سعادته". (ص ٣٠).

ومهما تكن روعة المشهد، وقوة تأثيره، فهو يدل على نهاية فردية، يهرب فيها المرء ناجياً بذاته من واقع الاستعمار والظلم والتخلف والقهر، ولا توحي بشيء من الرفض أو التحدي أو الثورة.

ودعوة الفلاحين إبراهيم إلى البقاء كانت ستبدو جميلة، وقوية، لو كانت دعوة من أجل الرفض، والتشبث بالأرض، والمقاومة، ولكنهم ألحوا عليه بالبقاء، لالشيء، إلا لأن البيك قد سامحه (ص٢٩).

إن النهاية تنسجم في الواقع مع رؤية الفلاحين، وموقفهم العام من البيك، وهو موقف قائم على الخوف والخنوع، وعلى الإرضاء والمصالحة، ولذلك لايتوقع من إبراهيم أن يفعل شيئاً آخر، لأنه واحد منهم.

إن صورة الأب وهو يرحل مع أسرته على وهج نار الدردار، وأهل القرية يتابعونه بعيون ملؤها الحزن، تقابل صورة الصبي محمد وهو يجري أمام فرس البيك، ويراوغه، ثم يدخل في حقل الدردار، وسائس الخيل يتابعه بنظرة مشفقة، وإذا كانت الصورتان تتقابلان، فهما لاتتماثلان.

إن كلتا الصورتين تقومان على حرية الاختيار، وفيهما قدر غير قليل من البطولة، وتحملان أبعاداً إنسانية، وتثيران المشاعر، ولكن صورة الرحيل تعبر عن نزوع رومانتيكي، قوامه الهرب، من المواجهة، وإن كان يقوم على التحدي والمغامرة، وهو يثير مشاعر العطف والإشفاق، في حين تعبر صورة الطفل وهو يجري أمام الفرس عن نزوع واقعي، قوامه المنافسة مع الفرس والبيك والتحدي لهما، وفيها ضروب من البطولة والمراوغة والذكاء، وهي صورة تثير الإحساس بالدهشة، والدخول في حقل الدردار، وتفضيله على سوط البيك، ضرب آخر من البطولة والتضحية، تثير الإعجاب والتقدير.

والأهم من ذلك أن الصبي كان قد حذر الفلاحين ونبههم من خطورة التوجه إلى قصره، فأنقذهم، وهو بذلك يقوم بعمل لخدمة الجماعة.

على حين لايمثل رفض الأب البقاء، وعزمه على الرحيل، سوى موقف فردي.

ثم يكون التعليق التالي ختاماً للقصة:

" ومن يدري، متى نلحق به، الزمن وحده كفيل بإعطاء الجواب".(ص ٣٠).

وهي جملة أثقلت القصة، وغيبت كل ماأرادت أن تثيره من وعي، وأجهضت الحسّ بالرفض.

فإذا كان إبراهيم قد رحل مع أسرته فراراً من ظلم البيك، فليس من الضروري أن يرحل أهل القرية جميعاً، ولا هو متوقع، أو مرجو، إن المرجو أن يرحل البيك وأعوانه والمستعمر.

وهذا ماكانت إحدى العجائز قد عبرت عنه قائلة:

" وا لله ياستي، كما قالت أم عمر: لم تصل شجرة إلى ربها، وإن شاء ا لله سينقلعوا عنا جميعاً " (ص ٦).

وهي مقولة حق وصدق وواقع، ولكن النهاية الرومانتيكية هي التي كانت القصة معنية بها.

- ٧ -

والقصة تجيد فنياً الانتقال بين المشاهد، وتكثر من هذا الانتقال، كي تصنع حبكة متينة، تثير في تضاعيفها شوق القارئ إلى معرفة ماسيجري.

فمن مشهد الطفل وأمه مع لفيف من النسوة يرفعن أشواك الدردار من جسده، إلى مشهد الأطفال وهم يلعبون في ظل القصر، ومن مشهد ملاحقة البيك على صهوة فرسه والسائس يتابعه بأنظاره، إلى مشهد رجال البيك وهم يأتون إلى القصر، ومن مشهد الفلاحين وهم يذهبون إلى المحطة، ويقرع رجلان الباب على السيدة الانكليزية، إلى مشهد البيك وهو يستقبلها مدهوشاً في قصره، وفي أثناء ذلك تتم العودة ثانية وثالثة إلى مشهد الطفل والنسوة من حوله يقتلعن الأشواك من جسده ويعبرن عن الإعجاب ببطولته.

وهي انتقالات ذكية، تقوم على القطع، بما فيه من إدهاش ومفاجأة، وكأن القصة كتبت وفق تقطيع المشاهد في الأعمال السينمائية أو التلفزيونية.

وهي كلها مشاهد ريفية، تدور في فضاء الطبيعة الرحب، وخلال وقت محدود، لايزيد على بضع ساعات، من ظهيرة يوم قائظ في أيلول، إلى عصر اليوم نفسه، والمشاهد بما فيها من حوادث لاتسير من الظهيرة إلى العصر على وتيرة وحيدة، إنما تبدأ من وقت، وترجع إلى آخر، ثم تتقدم، ثم ترجع، في مراوحة تنفي السرد الممل، وتكسر رتابة الزمن، في قدرة فائقة على التقديم والتأخير، والإغناء بالاسترجاع والإخبار عما سبق.

وكما تجيد القصة الانتقال بين المشاهد، تجيد كذلك الانتقال بين الشخصيات، وهي كثيرة، وهي في طبيعتها ليست أفراداً، إنما هي مجموعات بشرية، تظهر فيها

مجموعتان أساسيتان، مجموعة أعوان البيك، وتضم السائس والمختار والشيخ والوكيل، ويبرز فيهم البيك نفسه، ومجموعة الفلاحين والفلاحات، وتضم شباباً وشيوخاً، ويبرز فيهم الصبي محمد وابوه إبراهيم.

وثمة مجموعة ثالثة تتمثل في المستعمرين الانكليز الذين خلفوا الفرنسيين، وهم يسيطرون على البلاد وعلى مقدرات العباد وأرزاقهم وأقواتهم، وتبرز فيهم السيدة الجديدة في المحطة التي حلت محل السيدة القديمة، وقد غادرت من غير أن تودّع البك، فغضب لذلك، ولكنه سرعان مازال عنه الغضب لقدوم السيدة الجديدة.

والقصة تحرّك المجموعتين الأولين، بذكاء، وتقدمهما بقوة ووضوح، وتبرز مابينهما من علاقة، قوامها سيطرة البيك وأعوانه على الفلاحين وهؤلاء يسعون جاهدين إلى إرضاء البيك، خوفاً من سطوته وظلمه.

أما المجموعة الثالثة، فتبرز فيها السيدة وهي تستغل افتتان البيك بها، كي تحظى منه بالدجاج والخراف، والفلاحون هم الذين يقدمون لها ذلك كله.

والشخصيات بذلك إنما تمثل في الواقع مرحلة الاستعمار الفرنسي لسورية والذي خلفه الانكليز مدة يسيرة، ثم جلا عنها.

والقصة لاتعنى بالتفاصيل الجزئية والملامح الخاصة والشخصيات، إنما ترسم الهيئات العامة لها، وعندما تقدم بعض التفاصيل للبيك رشاد أو للفلاحين اللذين قدما على السيدة الانكليزية يرجوانها أن تشفع لهم عند البيك، إنما تقدم ماهو عام، أو نموذجي للفلاح والبيك.

- ٨ -

ولعل أهم مايميز القصة هو لغتها، سواء في الحوار أم السرد، وهي لغة عادية بسيطة، تنبع من الواقع اليومي، وتنتمي إليه في كثير من الألفاظ والتعبيرات والكنايات.

وأشد مايتضح ذلك في الحوار، الذي هو أقـرب إلى الكـلام اليومـي المنطـوق، ولكنه، فصيح، وصيغ بعفوية وبساطة. ومن ذلك قول العجوز الحاجة أمينة:

" لقد غادرت المدام المحطة، كانت صاحبتـه الـتي يـأوي إليهـا، لعنـة ا لله عليـه وعليها. وإذا كـان غاضبـاً لايعرف إلى أيـن انتقلـت فعلينـا نحـن المعـترين أن ندفـع الثمن، أهذا هو العدل؟" (ص٥).

وفي القول جمل قصيرة، تتزاوح بين الخبر والإنشاء، وهي مفككـة، تـدل علـى انفعال العجوز وتوترها. ولقد استخدمت كلمة (المدام) الأعجمية لتدل على المـرأة الأجنبية، فجـاءت مناسبة لهـا، كمـا اسـتخدمت كلمـة صاحبتـه بمعنـى خليلتـه أو عشـيقته، علـى نحـو مـاهي مستعملة في العاميـة الدارجـة، كمـا اسـتخدمت كلمـة (المعترين) بمعناها العامي الذي تدل عليه، والمقصود به هنا الأشقياء المتعبون، وهـي في الأصل من العترة بمعنى الصحـب، كمـا اسـتخدمت الدعـاء علـى البيـك وعلـى المدام باللعنة.

وتعلق على كلام العجوز أم عمر، فتقول:

" الحمد لله، جاءت على خير، ياحاجة أمينة لم تصـل شـجرة إلى ربهـا، ويلـي على هذا الصبي كم ذاق من العذاب، ولكن بفضل ا لله وهـذا العصـير سيتحسـن" (ص٥٩.

وكلام أم عمر عفوي وبسيط، وفيه استرسال، مثلما فيـه إيمـان بـا لله وتوكـل عليـه، ورجـاء الشـفاء. فهـي تسـتخدم فعـل: (سيتحسـن) للتفـاؤل بتمـاثل الولـد للشفاء، كما تستخدم جملة "الحمد لله جاءت على خير"، للدلالـة علـى أن مصيبـة الصبي لم تكن كبيرة، وإنما كانت بسيطة، والفـاعل في جـاءت ضمـير يعـود علـى محذوف تقديره المصيبة، وهذا الحذف بليغ، يدل عليه واقع الحال.

كما استخدمت عبارة: " لم تصل شجرة إلى ربهـا " وهـي مثـل يكنـى بـه عـن قرب نهاية الظالم إذا طغى، إذ لايمكن للشجرة مهما طالت أن تصل إلى خالقها، بل إن طولها يسرع في انكسارها وتحطمها.

والحوار في مجمله سهل بسيط، أقرب إلى لغة الحديث اليومي، ولكنه عربي فصيح، مما يؤكد قدرة العربية الفصيحة على نقل الحوار المعبّر عن الشخصية والحامل لفكرها وانفعالها.

– ٩ –

ومن خلال ألفاظ بسيطة متناثرة هنا وهناك يستدل على مكان القصة وزمانها ومناخها وبيئتها وعصرها، في عفوية مدروسة، مما يؤكد البراعة في بناء القصة.

فزمنها يتحدد من خلال كلمة "الظهيرة" (ص٥) ويتحدد مكانها من تسمية القرية، فهي "محطة قطار أم رجيم" (ص٥)، ويتضح عصر القصة من خلال قول العجوز أمينة:

" لعنة ا لله على هتلر، أكان ينقصنا همه، أما كانت تكفينا همومنا حتى يأتي ويزيد الطين بلة، وبحجته أخذ الإنكليز والفرنسيون ينهبون كل شيء، لم يتركوا لنا شيئاً نأكله، الانكليز طلعوا أسوأ من الفرنسيين. أتوا إلينا مثل اللصوص وهم الآن ينهبون كل المحاصيل ويساعدهم سعادته بذلك، ولا يكتفي بهذا بل يلاحق أطفالنا، ويرميهم في شوك الدردار" ٠ص٦).

وهذا الحديث يدل على عصر القصة، وهو الحرب العالمية الثانية، من خلال الإشارة إلى هتلر، كما يدل على مصادرة المستعمرين الفرنسيين للقمح في سورية وتصديره إلى جبهة الحرب بدعوى المساعدة، ويشير الحديث إلى دخول الإنكليز لسورية بدعوى طرد الفرنسيين، وممارستهم أشكالاً أخرى من الظلم والقهر، كما يشير الحديث إلى تعاون البيك معهم.

ولقد تمّ استخدام فعل طلعوا بمعنى ظهروا، على نحو ماهو مستخدم به في العامية الدارجة.

– ١٠ –

وواضح مما تقدم حرص القصة على تحريك الحوادث والشخصيات أمام خلفية من الواقع التاريخي.

ولعل في هذا مع ماتقدم من كثرة الشخصيات والحوادث مايؤكد اقتراب القصة من طبيعة الرواية، وفي هذا مايدل أيضاً على النزوع الأصيل لدى المؤلف لكتابة الرواية، وهو مايتأكد من خلال انصرافه الكلي إلى الإنتاج الروائي.

ومهما يكن، فإنه من الواضح في القصة تكامل عناصرها، من شخصيات وحوادث وزمان ومكان وموقف ورؤية ولغة وأسلوب، وتتفاعل هذه العناصر داخل البنية العامة للقصة، وتدخل في شبكة من العلاقات، عمادها الإدهاش والتشويق وقوة الحبك، وعلى الرغم من غلبة النزوع الرومانتيكي في النهاية، تظل للقصة شخصيتها الواقعية المتميزة.

المصدر

العلي، محمد إبراهيم، شوك الدردار، ١٩٧٨، مجموعة قصصية، تضم سبع قصص، تحمل المجموعة عنوان القصة الأولى، (ص٥-٣٠) وتقع في ١٩٠ صفحة من القطع الوسط.

عزيز نسين

في رحلة من الذات إلى العالم

في المجموعة القصصية المترجمة إلى العربية للكاتب التركي عزيز نسين، وعنوانها: "مختارات قصصية"، يظهر المؤلف في رحلته من الذات إلى العالم، خلال القصة والسخرية والسجن، وقد ترجم المجموعة فاضل جتكر، ونشرتها وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق، عام ١٩٨٣، وتقع في /٢٨٠/ صفحة من القطع الكبير، وتتضمن تسع عشرة قصة، تتصدرها مقدمة للمؤلف، كتبها للترجمة العربية خاصة وطبعت المجموعة نفسها ثانية في دار الشيخ بدمشق عام ١٩٨٨ وصدرت في ٢٢٤ صفحة من القطع الوسط.

وعي الذات والسخرية

تبدأ قصص المجموعة بخاطرة يخاطب فيها المؤلف الموت، واصفاً إياه بالزائر الأخير، ومما يقوله فيها: "لقد عملت، وناضلت، كي أكون جديراً بالحياة، فكنت جديراً بها، بقي الآن أن أكون جديراً بالموت... إنني بذلت كل ماستطعت من جهد لأضيف ألواناً إضافية من الجمال إلى هذا العالم الجميل المملوء بعدد لاحصر له من آيات الجمال... إن مساهمتي، وإن كانت صغيرة ومتواضعة لاتظهر على صفحات الأطالس، موجودة "(ص١٧)، ثم يقول في ختام الخاطرة: " سيميائيو العصور الوسطى عجزوا عن قلب الحجر إلى ذهب، أما أنا فسيميائي نجحت في قلب دموعي إلى ضحكات، قدمتها للعالم، أيها الموت تعال باحترام، أنا بانتظارك" (ص١٧).

إنه كلام رجل عرف الحياة وخبرها، وعرف ذاته ووعاها، فأدرك دوره، وقام به، ولذلك يستطيع أن يصف مافعل، ويستطيع أن يرحب بعد ذلك بالموت، زائراً أخيراً، يأتيه، وقد أدى دوره.

إن المؤلف يتحدث عن نفسه وقد عرف ذاته، ومن عرف ذاته امتلك إمكان معرفة العالم، وفي عهد سقراط كان مكتوباً على باب المعبد في دلفي: "اعرف نفسك". وبين قطبي الذات والعالم، تتفجر السخرية، نتيجة المعرفة، بل نتيجة الشقاء بالمعرفة، و"أخو الجهالة في الشقاوة ينعَم ".

ونفس المؤلف ستظهر في قصصه جميعاً، سواء أتحدث فيها عن نفسه بضمير المتكلم، أم تحدث فيها عن سواه، بضمير الغائب، فذاته هي الحاضرة دائماً، والسخرية، لاالضحكات، هي ماتتحول إليه دموع المؤلف، بفعل سيميائه، ثم تدخل قصصه، بل تكوّنها، ثم يقدمها للعالم، بعد الشقاء بمعرفته، ومعاناة العيش فيه.

الذات تفترسها معاناة العالم، فترفض أن تغيب، فتؤكد حضورها في كل قصة، ولو أن حضورها ليس سوى حضور المحاجر بعد أن افترست الرؤية العيون، والسخرية مستمدة من العالم، وراجعة إليه، لالتدميره، ولكن لبنائه، كالقطرة، لاتفصل عن بحرها، إلا لتعود إليه، عذبة، وهو الملح الأجاج.

الذات وضمير المتكلم

ومن الذات يبدأ الحديث، كما تبدأ المعرفة، وكما تبدأ القصص في المجموعة.

ضمير المتكلم، أنا، هو الضمير الذي تروى به اثنتا عشرة قصة من قصص المجموعة، وعددها تسع عشرة، أي إن ثلثي القصص مروي بضمير المتكلم.

والقصص الأخرى مروية بضمير الغائب، هو، ولكن ذات المؤلف حاضرة في معظمها، وحضورها يتجلى في شكلين، الأول شبه البطل الذي يروى عنه بضمير الغائب، شبهاً كبيراً بالمؤلف نفسه، كما في قصة عنوانها: "معاذ الله ياأستاذنا"،

وهي تصور مؤلفاً كبيراً، حقق شهرة واسعة، يضطر إلى زيارة رؤساء التحرير، أملاً في ان يكلف بكتابة مادة لصحفهم، ليسد بالتعويض حاجته، فيلقى التقدير والاحترام، ولكنه لايكلف بشيء، والشكل الثاني لحضور ذات المؤلف هو ظهور صوته في أثناء السرد، إذ ينعت البطل المروي عنه بضمير الغائب، فيقول:" صاحبنا"، ويكرر ذلك في بعض القصص، كما في قصة عنوانها: " بدأ الناس يفهمون"، حيث يكرر الوصف نفسه ثلاث مرات (ص ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٥)، مؤكداً حضور ذاته.

إن حضور الذات طاغ في معظم القصص طغياناً كبيراً، ولا سيما مايروى منها بضمير المتكلم: "أنا"، وقد يكون مثل ذلك الحضور في بعض القصص لدى كتاب آخرين دليلاً على رؤية للعالم خاصة، ذاتية، ضيقة، محدودة، منعزلة، غير موضوعية، ولكن لايمكن أن يدل حضور الذات في قصص هذه المجموعة على شيء من ذلك، بل هو يدل على رؤية فيها من الذات شعورها بعذاب الناس جميعاً وشقائهم، وإدراكها لما هم فيه، ولا شيء يعدل المعاناة الذاتية، في القدرة على تحقيق شيء من مثل ذلك الشعور وهذا الإدراك.

ولعل أكثر قصص المجموعة قوة في تأكيد حضور الذات، وإلحاحاً على هذا الحضور، ووعياً من خلاله لشقاء العالم كله، قصة عنوانها: " سيزيف بثماني قوائم" وفيها يظهر المؤلف عصر يوم الجمعة وهو في غرفته الخاصة، يحاول كتابة قصة، كي يقبض تعويضاً من الصحيفة، ويؤمن لزوجته وأولاده الطعام والنزهة في يومي السبت والأحد، وهما يوما عطلة. قد تبدو المعاناة في الوهلة الأولى ذاتية وخاصة جداً، وضيقة ومحدودة، ولكنها سرعان ماتنفتح على العالم كله، لتشمله في مشاركة انفعالية، ولتدرك شقاءه، ثم تنتهي إلى تقديم خدمة له، من غير أن تظفر الذات بشيء، إذ يبقى المؤلف في معاناته طوال الليل، ولا يفرغ من كتابة القصة إلا في صباح السبت، وقد أغلقت الصحيفة أبوابها، وعلى المؤلف أن يبقى مع زوجته

وأولاده من غير نزهة ولا طعام، وهو الذي قدم للعالم كله قصة لخص فيها شقاء الإنسان، وأكد فيها ثقته به، وتفاؤله بخلاصه.

ولقد اضطر المؤلف، وهو مايزال يحاول كتابة القصة، للذهاب إلى الحمام، فإذا هو يرى في الحوض عنكبوتاً يحاول الخلاص من زنزانته البيضاء، فيتسلق جدار الحوض، ويسقط، ويكرر الفعل، مرات ومرات، والمؤلف يرقبه، وفي نفسه تصطرع عواطف شتى، وانفعالات مختلفة، يعبر عنها فيقول:

" غرقت في بحر من الصراع بيني وبين نفسي، من جهة أريد أن أنقذ العنكبوت عن طريق قتله، ولكنني من الجهة الأخرى أحس بقدر عظيم من الاحترام العميق لنضاله الدؤوب، في معركة الحياة، مما يمنعني من قتله، وكيف أقتله؟!... أحس الآن بقدر كبير من الاحترام، من جراء هذا النضال الدؤوب في سبيل الحياة... لأنني أحترمه أريد خلاصه، ولأنني أقرف منه أريد موته، ولكنني لم أعد راضياً عن استمرار عذابه: فليمت أو فلينقذ نفسه..." (ص١٣).

وبعد طول معاناة، وعذاب شديد، وبعد سقوط متكرر، يفلح العنكبوت في تسلق الجدار المائل لحوض الحمام، ويصل إلى الحافة، والمؤلف مايزال يرقبه، فيصيح: "سأسحقه، إنني أمقته، وأحتقره، ولذلك فإنني سأقتله، لا، لا، لاأستطيع أن أقتله، أشعر بقدر كبير من الاحترام إزاء العنكبوت، الذي حرر نفسه من زنزانة العذاب، فلتعش أيها العنكبوت، ياسيزيف، ياذا القوائم الثماني، إنك جدير بالحياة " (ص١١٥).

ومع خروج العنكبوت من حوض الحمام، كان الصباح قد أشرق، يهتف المؤلف في فرح: "صباح الخير أيها اليوم الوليد... إنني أفكر بشعبي، بهؤلاء الناس الذين يتسلقون الجدار" (ص١١٥)، ثم يمضي إلى غرفته، ليكتب قصته.

إن المؤلف يحس بشقاء الإنسانية كلها من خلال إحساسه بشقاء العنكبوت، ويدرك ظلم الناس بعضهم بعضاً، من خلال ظلمه هو العنكبوت، ثم يحس بحبه

للإنسانية كلها، وثقته بها، من خلال حبه أخيراً للعنكبوت، وثقته بقدرته على الخروج من حوض الحمام.

إن حضور الذات في قصص المجموعة هو دليل على صراع الذات مع الواقع، وإحساسها بالقهر فيه، وخوفها من الضياع في خضمه، وهو أيضاً دليل على وحدتها في واقع مختل، غير منسجم، يفرض عليها الوحدة، كما يفرض عليها مثل الحضور الطاغي، لاأنانية أو نرجسية، وإنما ردة فعل واعية، واستجابة تحد وعناد، وكسراً للوحدة.

الوحدة لاالعزلة

إن معظم الأبطال في قصص المجموعة أفراد وحيدون، ولكنهم ليسوا منفردين ولا منعزلين، لقد فرضت عليهم العزلة من الخارج، فهم وحيدون، وهم يحاولون الخروج من الوحدة، ولا يطلبونها ولا يسعون إليها، بل يكافحون للاندماج في الآخرين، والتوحد معهم.

إن السجين السياسي في قصة عنوانها: " بدأ الناس يفهمون" يجد نفسه بعد خروجه من السجن وحيداً، من غير زوجة ولا مأوى، فيضطر إلى السكن في حي ناء عن المدينة، وحيداً في غرفة حقيرة، بعيداً عن أعين الرقباء، ثم يجد نفسه مضطراً للانتقال إلى غرفة يشغلها صديق له، لأنه لم يستطيع توفير أجرة غرفته الحقيرة، فيزوره السمان والبقال وصاحب المقهى طالبين منه البقاء في الحي، عارضين عليه المساعدة المادية، فيفرح بهم، ويحس بانتهاء وحدته، ويدرك أن الناس بدؤوا يفهمون دوره في الكفاح لأجلهم، ولكنه يكتشف أنهم يعرضون عليه البقاء في الحي لاتقديراً له، وإنما طمعاً في استمرار سيل عيشهم، لأن المخبرين يترددون على المقهى لمراقبته، وحضورهم ساعد على نشاط البيع والشراء في الحي.

وفي قصة عنوانها: "طابق للإيجار" يجد السجين نفسه وحيداً في زنزانته، وقد أُخذ منه كل شيء، قلم الرصاص وبطاقة الهوية والقداحة ورباط الحذاء، فيعد

حجارة الزنزانة، والشقوق في جدرانها، والخطوط، ثم يعثر على قصاصة صغيرة من جريدة عتيقة، فيقرؤها، ويعيد قراءتها، ثم يحفظ كلماتها، كلمة كلمة، ويرددها، ولا يجد غيرها مايردد، ثم يُستدعى للتحقيق، وأمام المدعي العام كان يجيب عن الأسئلة كلها بما حفظ مما هو مكتوب في القصاصة: " طابق معروض للإيجار ببدل بخس، يحتوي على ست غرف، يقع في النقطة المركزية، في نيسان طاش، ويطل على الشارع الرئيسي..." وإذا المدعي العام يطلق سراحه، ويمضي وهو يردد العبارة نفسها، وقبل أن يغادر مبنى القصر العدلي، يجد المدعي العام ساعياً في إثره، ثم يستوقفه معتذراً ليسأله عن عنوان البيت المعروض للإيجار، فهو لم يطلقه إلا لحاجته إلى مثل هذا البيت.

ولعل أقسى أشكال الوحدة في قصص المجموعة ماتعبر عنه قصة عنوانها: "براتب واحد"، وهي تصور موظفاً قبض راتبه الأول، وأخذ يطوف في الشوارع، حائراً يفكر فيما يمكنه أن يفعله براتبه، وقد اكتشف أخيراً أنه لايمكنه أن يفعل به شيئاً، فهو لايكفيه لشراء معطف، أو لتناول بضع وجبات في مطعم، أو النزول في فندق لبضع ليال، أو لاستكمال علاجه لدى طبيب، وكان وهو يطوف في الشوارع حائراً قد جذبت أنظاره حسناء، فتعلق بها، وأخذ يتبعها، وهو شارد اللب، يفكر في الراتب، كيف يمكنه التصرف فيه، وتقف الحسناء، وتنظر إليه، وهي تتوقع أن يقول كلمة، ولكنه يعجز عن قول شيء، وذهنه مشغول بالتفكير في الراتب، فتبصق في وجهه، وتمضي، في حين يقف كلب إلى جانبه ويبول.

إن الموظف يعيش في وحدة يفرضها عليه راتبه الذي لايمكنه من فعل شيء، وتقوده وحدته إلى العجز، إذ يحرمه راتبه المحدود من أشكال العيش وضروراته الأولية، فإذا هو من غير بيت ولا طعام ولا علاج ولا كساء ولا زوجة، ممزق النفس، عاجز عن النطق بكلمة أمام حسناء.

وحدة المناضل السياسي، ووحدة الفرد المثقف، ووحدة الفقير، هي أبرز أنماط الوحدة التي تظهر في معظم قصص المجموعة، وهي وحدة تقود إلى نهاية مأسوية، قد تفضي إلى الجنون أو الجوع أو اليأس أو العجز، وهي وحدة فرد يفهم الواقع، ويعمل لأجله ويخلص له، والواقع من حوله لايفهمه، ولا يعرف مابداخله، ولا يقدره، بل يتخلى عنه، ويسيء الظن فيه، ويتهمه ويدينه، وهي في الأحوال كلها ليست عزلة، ولا انعزالاً عن المجتمع، وليس فيها شيء من قلق الفرد المتشائم، ولا غربة المنفرد المتعالي على واقعه.

الشقاء الإنساني

ولا تأتلق صورة للشقاء الإنساني مثل ائتلاق صورة يلتقي فيها اثنان فرض عليهما الشقاء، ولا يمكن لأحد أن يعرف شقاءهما، كما يعرفه كل منهما لدى الآخر، وفي مثل هذه المعرفة، تتحقق معرفة الشقاء الإنساني كله.

هي الصورة التي تقدمها قصة عنوانها: " من ذكريات رأس السنة"، وهي تروى بضمير المتكلم، وفيها يتحدث المؤلف عن مزاحه ليلة رأس السنة مع الأصحاب في السجن، واتفاقهم جميعاً على السهر ليلة رأس السنة المقبلة في مقهى "نيساووظ" الشعبي، إن أتيح لهم الخروج، وتمر أشهر، فيخرج المؤلف من السجن، ليجد نفسه من غير بيت ولا زوجة ولا مال، وتمر شهور، فإذا هو في ليلة رأس السنة، فيقصد بعض الأصحاب، ليقترض منهم شيئاً من المال، يمكّنه من الانتقال إلى "نيساووظ"، فيجد لدى أصحابه الترحيب والدعوة إلى تمضية ليلة رأس السنة في ضيافتهم، فيخجل، ويخرج، من غير أن يطلب من أحد منهم مالاً، ويمضي إلى مقهى نيساووظ سيراً على الأقدام، تحت المطر، في حذاء مهترئ، يتسرب منه الماء إلى قدميه، وفي ثياب بالية، ويدخل المقهى، بعيد منتصف الليل، فلا يجد أحداً من الأصدقاء، فيقعد منتظراً، مبلل الثياب، جائعاً، لايقدر على طلب طعام أو شراب، وفي أثناء قعوده يرقب عاهرة تعمل في المقهى، يخرج بها القواد ثم يعود عدة مرات،

وهي ترقبه، وتلاحظ قعـوده وحـده، مـن غـير أن يشـرب شيئاً أو يـأكل، فـترفض عرضاً أخيراً للقواد، قبيل الفجر، لتنضم إلى منضدة البائس الفقير المتشرد، فتطلـب له طعاماً وشراباً، وتشاركه فيه، ثم تدفع عنـه الحسـاب، وفي الصبـاح تودعـه عنـد باب المقهى.

في ليلة رأس السنة، والناس في صخـب، يلتقـي بعضهـم ببعـض، ويمرحـون، يحكم المجتمع على إنسان أن يسـير تحت المطر في حـذاء مهـترئ جائعـاً يرتعـد مـن خوف وبرد ووحدة، لأنه لايملك مالاً، كما يحكم على إنسان آخر لكي يملك المـال أن يؤجر جسده إلى الصباح، ليبقى بعد ذلك وحده في قهر يرتعـد مـن وحـدة وألم، وإذا المجتمع يوحّد في حكمه، من حيث لايدري، ولا يريد، بين هذا الإنسان وذاك، فيلتقيان معاً، ليلة رأس السنة، في الوحدة والقهر والشقاء والألـم.

وهـي صـورة راسـكو لينكـوف المضطـر إلى القتـل وهـو يركـع أمـام سـونيا المضطرة إلى العهر، ليقبل طرف ثوبها، فتقـول لـه: " إنـي عـاهرة!"، فيقـول: "وأنـا قاتل، وإنما أركع أمام الشقاء الإنساني".

وهكذا تكتمل الدائرة، وتتم المعرفة، فيتحد الشقاء بالشقاء، في لقاء إنسـاني نادر فريد، يسقط الأقنعة، ويهتك الأستار، ليظهر الإنسان، وحده، معذب الجسد، مقهور الذات.

الغرابة والإدهاش

وليس لقاء البـائس المتشـرد بالعـاهرة ليلـة رأس السـنة وحـده الأمـر النـادر الفريد في قصص المجموعة، بل إن في معظمها من الأمور الغريبة النادرة مـاهو أكـثر غرابة وإدهاشاً.

إن الطرافة هـي مـن خصـائص معظـم القصـص، ولعـل أشـدها طرافـة قصـة عنوانها " أذناب الكلاب"، فقد طلب مدير الناحية من أهـل القريـة أن يحضـر كـل فرد منهم عشرة من أذناب الخنازير، ويزور مديـرَ الناحيـة وفـدٌ مـن أهـالي القريـة

يتزعمه شيخ وقور، يؤكد لمدير الناحية أن القرية لاخنازير فيها، بل إن المنطقة كلها تسمع بالخنازير ولكنها لاتعرفها، فيغضب المدير ويرد بأن المنطقة ملأى بالخنازير، وأن الفلاحين جهلة لايعرفون مصلحتهم، ولا بد أن يحضر كل فرد منهم عشرة أذناب من أذناب الخنازير لإنقاذ محصول الذرة، ويرد الشيخ الوقور بأن المنطقة لاتعرف الذرة، ولا تزرعها، فيستشيط المدير غضباً، ويؤكد أنّه تلقى أمراً من حاكم المنطقة بجمع أذناب الخنازير، وأن الحاكم تلقى أمراً بذلك من وزير الزراعة، وأن وزير الزراعة استند في أمره ذاك إلى تقارير العلماء الذين درسوا في الجامعات الأوربية، والذين ينظرون إلى الخرائط ويدققونها كما يطالعون الكتب قبل أن يتوصلوا إلى معرفة حقيقة أن هناك خنازير، فهل يصدق فلاحاً جاهلاً، ويكذب أولئك العلماء؟ وفي نهاية المطاف هل يمكنه رد القرار، ورفض الأمر؟ فالأمر أمر، ولا بد من تنفيذه.

ويضطر الشيخ الوقور للذهاب مع رجال من القرية إلى منطقة أخرى بعيدة، كان قد حارب فيها أيام كان شاباً، وهو يعلم أن فيها خنازير، ليشتري منها الأذناب، وحين يصل الشيخ الوقور إلى تلك المنطقة يجد فيها ازدحاماً شديداً، فقد أقبل عليها الناس من كل صوب، لشراء الأذناب، فكان اتجار بها، وكانت مغالاة في الأسعار، ودفع الشيخ العجوز والرجال أضعاف ماكانوا يتوقعون، ثم رجعوا بالقطار، وطال بهم الطريق، وتمت الأذناب، وفاح ريحها، وضج الركاب، ورآها أحدهم فأخبر الشيخ العجوز والرجال أنها أذناب كلاب وليست أذناب خنازير، ثم دخلوا القرية وهم يكتمون الأمر، وسلموا بعض الأذناب إلى مدير الناحية، وباعوا بعضها إلى من جاء يشتريها من القرى المجاورة، ولا أحد يعلم بها، ثم أخذ الناس ينفضّون عن الشيخ الوقور، حتى إنهم أخذوا يرفضون مصافحته، لأنه أمسك بيده أذناب الخنازير، وصارح الشيخ أحد الرجال بالأمر، ثم اضطر إلى

إعلانه، ولكن ذلك لم يجده شيئاً، وأخذ أحد المحتالين في الإغارة على كلاب القرية وقطع أذنابها، حتى أصبحت جميع كلاب القرية بلا أذناب.

قطع أذناب الكلاب وبيعها حدث غير منطقي، ولا يتوقع، ولكن حين يجبر الناس على إحضار أذناب خنازير، في منطقة لاخنازير فيها، يصبح قطع أذناب الكلاب أمراً ممكن الحدوث، ومتوقعاً، بل ضرورياً.

وهل ثمة ماهو أكثر غرابة من أن يباع حمار قميء هزيل بألفين وخمسمئة ليرة؟! بل هل ثمة ماهو أكثر غرابة من أن يكون البائع فلاحاً عجوزاً جاهلاً أمياً لايعرف شيئاً؟! وأن يكون المشتري أستاذاً جامعياً مرموقاً متخصصاً؟!

هذا ماتقدمه قصة عنوانها: " ألا يوجد حمير في بلادك؟!" فقد زار تركيا أستاذ جامعي كبير قادماً من أمريكا في زيارة للشرق، بحثاً عن الآثار القديمة، ولا سيما قطع السجاد الشرقي، ونزل ضيفاً عند أستاذ آخر، ثم خرجا يوماً إلى قرية فيها بعثتان للتنقيب عن الآثار، وفي الطريق كان الضيف يحدث مضيفه عن اهتمام الفلاحين في كل البلاد التي زارها ببيع الآثار المزيفة للسائحين، وحذاقتهم في خداعهم، وأكد له أنه عرف ذلك وخبره في بلدان كثيرة في الشرق، ثم حدثه عن اهتمامه بالسجاد الشرقي القديم، وعن شرائه عدة قطع بثمن بخس جداً، في حين تساوي عند العارفين بها ألوفاً مؤلفة، ثم يريان عجوزاً نائماً في ظل شجرة، وإلى جانبه حمار قميء هزيل، وعلى ظهر الحمار بساط عتيق مهترئ، رآه السائح فذهل، وطلب من مضيفه أن يوقظ الفلاح وأن يساومه في بيع الحمار، من غير أن ينبهه للبساط، ويطلب العجوز ثمناً لحماره عشرة آلاف ليرة، وبعد طول عناد، وذكاء من السائح في التحايل والمساومة، يقبض العجوز ألفين وخمسمئة ليرة، ويرفع قطعة السجاد عن ظهر الحمار، ويقدم عنانه للسائح، ويحاول السائح خداع العجوز، فيستعطفه على الحمار، ويتوسل إليه أن يترك له البساط كي يغطي ظهره ويقيه من البرد، ولكن العجوز لاينصاع، فيمضي السائح ومضيفه يجران الحمار جراً، ويلحق

بهما العجوز، ينادي، وهو يقدم لهما شيئاً، فيفرح السائح، وإذا العجوز يقدم له (الخازوق) الوتد معتذراً عن نسيانه، مؤكداً أنه سيحتاج إليه ليربط به الحمار.

إن البيع غريب، ولكنه مقنع، والسياق يقود إليه، ويوحي به، بل إن كل شيء يبدو متوقعاً، من خلال النسق، ولكنه على الرغم من ذلك مدهش وغريب، ومرتبط بمجمل البناء العام.

الرمز الواضح

وتمتاز هذه القصة من بين قصص المجموعة بظهور الرمز فيها، متمثلاً في البساط وخازوق الحمار.

فالفلاح العجوز يتمسك بالبساط، ولا يبيعه، ولا يعطيه للسائح، وحين يلح هذا في طلبه، يجيبه قائلاً: "لاأستطيع التخلي عنه، إنه من الأشياء التي ورثتها عن أبي لايجوز أن أعطيه لأحد، ذكرى من الآباء والأجداد، لاأستطيع أن أعطيه لكم... هذا البساط يجلب لي الحظ... لا، لا، لاتطلبوا مني مثل هذا الطلب، كيف سأنجح بعد ذلك في بيع الحمار؟! منذ خمس سنوات أتمكن من بيع الحمير الهرمة دوماً بفضل هذا البساط..." «ص ١٨١-١٨٢».

وواضح أن البساط يدل على تراث الشعب الذي يتمسك به الفلاح والذي لايمكن أن يتخلى عنه الشعب، ولا أن يخدع فيه.

وتكتمل صورة الرمز بالخازوق يقدمه الفلاح العجوز للسائح الأمريكي، بعفوية وبساطة، وهو يركض وراءه ويصيح قائلاً: " لقد نسيتم الخازوق، الوتد الحديدي العائد للحمار، كيف ستربطونه هناك في أمريكا، ألم تفكروا؟ هل يمكن شراء حمار دون خازوق؟ واضح تماماً أنكم من قليلي الخبرة" (ص١٨١).

وتتأكد عفوية الرمز حين يعبر السائح في الختام قائلاً عن الوتد الحديدي (الخازوق): " سأضمه كتذكار إلى مجموعة السجاجيد الموجودة بحوزتي، إنه خازوق

ثمين لقد اشتريناه بثمن بخس، حين حصلنا عليه مقابل ألفين وخمسمئة ليرة فقط" (ص١٨٣).

إن الرمز في هذه القصة بسيط وعفوي، ينسجم مع السياق، من غير تكلف ولا اصطناع، وهو واضح الدلالة ودلالته يستمدها من القصة، ومن الواقع الشعبي مباشرة، من غير تحميل، ولا افتعال.

ظلال من الحكاية الشعبية

وإذا كانت هذه القصة تمتاز من قصص المجموعة بظهور الرمز فيها، فإنها تشترك مع بعض القصص في أسلوب الحكاية الذي تروى به؛ فالقصة تبدأ بحديث للمؤلف يذكر فيه أنه دخل عليه الأستاذ التركي وهو يصفع خديه بيديه ويصيح: " تبهدلنا، فضحونا، ياللفضيحة" (ص ١٦٣)، ويعرب عن خزيه وخجله، ويدهش المؤلف، ويسأله عن الأمر، فيروي له ماكان من أمر السائح الأمريكي الذي نزل في ضيافته والذي صحبه في زيارة للريف حيث تم بيع الحمار وشراؤه بألفين وخمسمئة ليرة، وتنتهي القصة والأستاذ يتحدث إلى المؤلف ويعرب عن إحساسه بالعار، ويضرب رأسه بيديه، وهو يقول: " وهكذا لبستنا الفضيحة أمام أنظار العالم، يالها من فضيحة " (ص١٨٣).

إن ثلاث قصص أخرى في المجموعة، وهي (أذناب الكلاب، وستة حراس في الأراجيح الطائرة، وإلى جانب من يقف الحمار)، تروى بالطريقة نفسها، وهي تبدأ بالمؤلف وهو يتحدث عن التقائه برجل يفجؤه برواية أمر مدهش، ويطلب منه المؤلف توضيحه، فيمضي الرجل في عرض تفاصيل ذلك الأمر، وهذا الرجل غالباً مايكون بطل القصة، في حين يكون المؤلف مستمعاً للقصة، وناقلاً لها، ولذلك غالباً مايختم المؤلف مثل تلك القصص بتعليق بسيط ينبهنا فيه إلى أنه مستمع لحديث بطل القصة.

ويدل أسلوب الحكاية المتبع في هذه القصص بما فيه من إثارة وإدهاش على حذاقة كبيرة في جذب القارئ إلى القصة، وشده إلى متابعتها، في مقاطعات ذكية تزيد في أسلوب الحكاية قوة وتأثيراً، وهو أسلوب يوحي من جهة بأن مايروى هو نقل أمين عن صاحب الحدث بطل القصة، مما يوهم بوقوع القصة فعلاً وحدوثها، وهو يسهل على المستمع من جهة ثانية مهمة تلقي القصة وفهمها، لأنه يروي له ماوقع، ولا ينقله إليه نقلاً، ولا يتعبه في تصوره.

ولا يستعير المؤلف من الحكاية الشعبية أسلوب الحكاية فحسب، بل يستعير منها في بعض القصص مادة الحكاية نفسها، فيغير فيها ويعدل، ثم يبني عليها قصته، لتشير إليها من بعيد، في استقلال عنها، على الرغم مما بينهما من ارتباط.

إن قصة بيع الحمار بعد الإيهام بأن البساط جزء منه، تبدو شبيهة بحكاية جحا، وهي تروي أنه مرض فنذر أن يبيع حماره إذا شفي بعشر ليرات، ولما شفي، عزّ عليه بيعه، وكان عليه أن يفي نذره، فعلق بذيل الحمار هرة، ونزل إلى السوق، وأخذ ينادي: "الحمار بعشر ليرات، والهرة بألف"، وبيع الحمار رهين ببيع الهرة، ثم عاد في المساء إلى البيت، من غير أن يقبل أحد بشراء الحمار معقودة بذيله الهرة، وقد أصبح جحا في حل من النذر.

كما تبدو قصة العنكبوت الساقط في حوض الحمام مبنية على حكاية تزعم أن الإسكندر هزم في إحدى المعارك، فقعد في ظل صخرة يستريح، فرأى نملة تصعد الصخرة، وتسقط، وتحاول، الصعود ثانية، ثم تسقط، وقد كررت الصعود مرات كثيرة، حتى تم لها أخيراً بلوغ القمة، فأفاد منها الإسكندر درساً، وأعاد الكرة على عدوه، فانتصر.

وتشير هذه القصة، من جهة اخرى، إشارة واضحة ومباشرة، إلى أسطورة سيزيف الذي حكمت عليه الآلهة برفع صخرة كبيرة إلى قمة جبل، ودحرجتها من

الطرف الآخر، والذي يحاول ذلك في عذاب أبدي، ولا يفلح، إذ تفلت منه الصخرة في كل مرة يصل فيها إلى قمة الجبل، وتسقط إلى السفح.

ومما تمتاز به القصة من الأسطورة هو تفاؤلها بانتصار الإنسان، وخلاصه من العذاب، وهو مايقوّي من إشارتها إلى حكاية النملة التي أفاد منها الإسكندر درساً.

السخرية والنقد

وليس غريباً أن يبني المؤلف بعض قصصه على نوادر جحا، فهي تمده بمادة غنية للسخرية، وهو الذي يسعى في قصصه كلها إلى السخرية.

إن بعض القصص مبني على موقف ساخر، وبعضها الآخر تشيع المواقف الساخرة في ثناياه وتضاعيفه، وثمة قصص تجمع الأمرين معاً، ومن السخرية مايظهر في حوار، ومنها مايظهر في موقف.

ومن السخرية مايمس الجهاز الحاكم في الداخل، ومن السخرية مايمس أنظمة حكم في الخارج، وهي أبداً ناقدة، تنال الظالم، وتحاول إنصاف المظلوم، وحين لايستطيع المظلوم أن يرفع عنه الظلم يسخر.

ومن السخرية مايبدو بريئاً، ولكنه يفضح ويدين.

ولعل من أشد القصص في المجموعة سخرية قصة عنوانها:"واجب وطني"، وهي تصور سجناً دخله سارق، كان قد أقلع عن السرقة، وتاب، فرحب به أصحابه من السجناء القدامى، ممن حكم عليه بالمؤبد، وينكرون عليه عودته إلى السرقة، فينكر ذلك، ويؤكد لهم براءته، ثم يقعد ليحكي لكبير السجناء قصته، وهو يحتسي الشاي، ويقسم الأيمان المغلظة أنه بريء، فقد استدعاه مدير المخفر، ليقوم بواجب وطني، فلا يفهم قصد المدير، ثم يتبين له أن واجبه هو القيام بعمليات سطو متتابعة على أعضاء فريق قادم من أمريكا وألمانيا لزيارة البلاد، ثم الإسراع إلى المخفر، ليسلم مديره ماسرقه من أعضاء الوفد، ويعتذر السارق القديم عن القيام بهذا الواجب، ويؤكد إقلاعه عن مثل هذه الأعمال، ولكن المدير يهدده

بإلصاق مئات التهم به، ويؤكد له أن الغاية هي إظهار رجال الشرطة بمظهر القويّ، القادر على تتبع المجرمين، وإلقاء القبض عليهم، وإعادة المسروقات، في وقت سريع، ويضطر السارق إلى الخضوع، ويقوم بعدة عمليات يسطو فيها على ثياب أعضاء الوفد وعلى محفظاتهم، وبعض أشيائهم الخاصة، ويسرع بها مرة تلو مرة إلى المخفر، ليقوم رجال الشرطة بتسليمها إلى أعضاء الوفد فور سؤال هؤلاء عنها، وفي المرة الأخيرة يقوم رجال الشرطة بإخبار أعضاء الوفد عن المسروقات قبل أن يعلم هؤلاء بها، وفي الختام يلتقي الصحفيون برئيس الوفد في المطار ليسألوه عن انطباعه، فيضطر رئيس الوفد إلى التصريح بأن "الشرطة قوية... ولكن اللصوص أقوى من الشرطة" (ص ١٩٨) وتنشر الصحف نص التصريح، فيغضب مدير المخفر، ويزج بالسارق في السجن.

إنها سخرية فاجعة، ومخيفة، لاتمس فرداً، ولا تكشف طبعاً نفسياً كالبخل أو الجبن، ولا تنتقد سلوكاً اجتماعياً لفرد، وإنما تنال نظاماً.

المؤلف والسجن

ولذلك زج بالمؤلف في السجن غير مرة، حتى بلغ مجموع ماأمضاه فيه أكثر من خمس سنوات.

كما منع من مغادرة تركية، كما صرح في آخر مقابلة معه، أجرتها مجلة "العربي" الكويتية، في شهر نيسان من عام ١٩٨٤، ونشرت نصها في العدد ذي الرقم /٣١٠/ لشهر أيلول، من العام نفسه.

وكان المؤلف قد نال بما امتاز به في قصصه من سخرية عدة جزائز في مسابقات عالمية للكتابة الساخرة، فقد نال الجائزة الأولى مرتين في عامي ١٩٥٦ و ١٩٥٧ في المسابقة العالمية للكتابة الساخرة التي جرت في إيطاليا، وفي عام ١٩٦٦ حصل على جائزة "القنفذ الذهبي" التي أعطيت لأفضل كتابة ساخرة في مسابقة

جرت في بلغاريا، كما أنه في عـام ١٩٦٩ نـال الجـائزة الأولى في مسـابقة أجرتهـا مجلة "التمساح" السوفيتية الأسبوعية الساخرة التي تصدر في موسكو.

وللمؤلـف ٣٢ مجموعـة قصصيـة، و ١٠ روايات، و ٨ مسـرحيات و ١٦ كتاباً نثرياً وقد نشرت مؤلفاته في ١٩ بلـداً وترجمت قصصـه إلى ٢٤ لغة ومثلـت مسرحياته في ٧ بلدان، وزاد عدد نسـخ مؤلفاتـه المنشـورة في تركيـة علـى المليـون ونصف المليون.

وآخر منصب شغله المؤلف هو رئاسة اتحاد الكتاب في تركيـة، وهـو الاتحـاد الذي أوقف نشاطه الحكم العسكري الذي تولى السلطة في تركيـة في الثـاني عشـر من أيلول عام ١٩٨٠.

وكان المؤلف قد مارس من قبل عدة أعمال، فاشتغل مصوراً، وافتتح مكتبة، وداراً للنشر في اسطنبول عام ١٩٥٦، وقد احترقت هذه الدار عام ١٩٦٣ وفيهـا مئة وعشرة آلاف كتاب.

وكان المؤلف قد دخل الكلية العسكرية الفنية عام ١٩٣٥ وتخرج فيها عـام ١٩٣٩ برتبة ضابط في الجيش، ثم ترك الجيش عام ١٩٤٤ وهو برتبة ملازم أول.

ومن الطريف في الأمر بعد ذلك أن "عزيز" ليس اسمـه وإنمـا هـو اسـم أبيـه، وقد اضطر إلى النشر به وهو ضابط في الجيش، ثم استمر في استعارته، أما اسمه فهو "محمد نصرت"، وقد ولـد في العشـرين من كـانون الأول عـام ١٩١٥ في إحـدى الجزر القريبة من اسطنبول والواقعة في بحر مرمرة، ولقد تـوفي عزيـز نسـين في تمـوز عام ١٩٩٥.

الذات وإدراك دورها

وفي كل ماكتبه المؤلف أو صرَّح به، يدل على معرفتـه ذاتـه، وإدراكـه دوره في الحياة، ولعل خير مايؤكد ذلـك إجابتـه لمنـدوب مجلـة "العربـي" حـين سـأله عـن

إمكان نيله جائزة "نوبل"، وهي الإجابة التي يمكن أن تعد خير مايمكن أن يختتم به المرء حديثه عن "عزيز نسين"، وهي قوله:

" اسمع ياعزيزي، أود أن تسجل على لساني بأنني عندما أكتب، فإنني لاأفعل ذلك من أجل الحصول على جائزة، أية جائزة كانت، أنا أكتب لأن دوري في الحياة هو الكتابة، والكتابة عن حالات إنسانية تقتضي أن يكون موقفي في الحياة متوافقاً مع ماأكتب، أي أن يكون ضد الظلم والكبت ومصادرة الحقوق والحريات، لكن الكاتب لايكتب ولا يعيش دوره وحياته من أجل الحصول على جائزة ".

المحتوى

مقدمة	٥
في جذور الإبداع الإنساني	٧ – ٥٣
١– الأسطورة	٩ – ٢٢
٢– التاريخ	٢٣ – ٤٢
٣– الحكاية الشعبية	٤٣ – ٥٣
في التراث العربي	٥٥ – ١٤٣
١– صحيفة بشر بن المعتمر	٥٧ – ٨٦
٢– عالم المتنبي الشعري	٨٧ – ١٠٧
٣– رسالة الغفران	١٠٩ – ١٢٨
٤– خيال الظل	١٢٩ – ١٤٣
في الرواية	١٤٥ – ٢٢٤
١– مقدمة نظرية لدراسة المكان في الرواية	١٤٧ – ١٦١
٢– وداعاً يا أفامية	١٦٣ – ١٧٢
٣– جمالية المكان في رواية ميرامار	١٧٣ – ١٨٧
٤– تقنية الإدهاش في رواية يندلح الطوفان	١٨٩ – ١٩٩
٥– الوعي والحوار في أطياف العرش	٢٠١ – ٢٢٤
في القصة القصيرة	٢٢٥ – ٣٠١
١– عصر القصة القصيرة	٢٢٧ – ٢٣٤
٢– خليل هنداوي والقصة القصيرة	٢٣٥ – ٢٤٤
٣– الضعف الإنساني الجميل في قصص مظفر سلطان	٢٤٥ – ٢٥٤
٤– قصة الصبر	٢٥٥ – ٢٧٠
٥– شوك الدردار	٢٧١ – ٢٨٤
٦– عزيز نسين والرحلة من الذات إلى العالم	٢٨٥ – ٣٠١

المؤلـف

- أحمد زياد محبك
- من مواليد مدينة حلب عام ١٩٤٩
- تخرّج في قسم اللغة العربية وآدابها من جامعة حلب عام ١٩٧٢.
- نال الماجستير في الأدب العربي الحديث من جامعة حلب عام ١٩٨١
- حاز الدكتوراه في الأدب العربي الحديث من جامعة دمشق عام ١٩٨٤
- عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق منذ عام ١٩٨٣
- عضو هيئة تحرير جريدة الأسبوع الأدبي منذ عام ١٩٩٧
- عضو اتحاد الصحفيين
- أستاذ لمادة الأدب العربي الحديث في جامعة حلب
- رئيس قسم اللغة العربية

صــدر لــلمؤلف

- حركة التأليف المسرحي في سورية، (دراسة) ١٩٨٢.
- من الحكايات الشعبية، (مجموعة حكايات شعبية) ١٩٨٣ .
- يوم لرجل واحد، (مجموعة قصص قصيرة) ١٩٨٦ .
- المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، (دراسة) ١٩٨٩.
- حجارة أرضنا، (مجموعة قصص قصيرة) ١٩٨٩ .
- الكوبرا تصنع العسل، (روايـة) ١٩٩٦ .
- بدر الزمان، (مسرحية) ١٩٩٦ .
- حلم الأجفان المطبقة، (مجموعة قصص قصيرة) ١٩٩٦
- عريشة الياسمين، (مجموعة قصص قصيرة) ١٩٩٦ .
- دراسات في المسرحية العربية، (دراسة) ١٩٩٧ .
- حكايات شعبية (نصوص ودراسة) ١٩٩٩ .

من المنشورات الأدبية

- أسرار المدافن المصرية

  .... أجاثا كريستي

- الأحياء والأموات

  ....ه سيمونوف

- الأقصوصة السوفييتية المعاصرة

  .... ماجد علاء الدين

- الإشراق والرؤية

  .... الخاتم عبد الله

- التجربة الأخيرة

  .... يوليا إفانوفا

- الحلم

  .... شوكت الصفدي

- الرقص على أسوار بابل

  .... جميل سلوم شقير

- الركض عبر أزقة الغربة

  .... طلال شاهين

- الشمس في كفي

  .... ابتسام شاكوش

- القيد

  .... فوزات رزق

- الكويت في عيون امرأة دمشقية

  .... جهينة الحموي

- المحطة الأخيرة

  .... ممدوح حمادة

- المهندسون

  .... وهيب سراي الدين

- النطع

  .... جينكيز إيتماتوف

- تدمر وروما

  .... محفوظ أيوب

- حكاية البغل العاشق

  .... عزيز نيسين

- حياة واحدة لا تكفي

  .... سعيد أبو الحسن

- خصيصا للحمير

  .... عزيز نيسين

- دف الصخر

  .... مطاع القاق

- ذكراه في القلب

  .... آنا غاغارين

- ربما غدا

  .... صلاح دهني

- رحلة المخاطر

  .... غابرييل غارسيا ماركيز

- رفيقة سفر

  .... صالح القباني

- زبيدة ملكة ساحة النجمة

  .... محفوظ أيوب

- شريعة سدوم وعمورة

  .... محفوظ أيوب

- ضياع الإغتراب

  .... برجز سمكوخ

- طائر الكريم

  .... وهيب سراي الدين

- عواء الرجل الميت

  .... طلال شاهين

- في إحدى الدول

  .... عزيز نيسين

- قاعة الأرزاق

  .... منصور ناصر الدين

- من مذكرات معلمة

  .... سعاد مكارم

- هالوليا

  .... عادل أبو شنب

- يسلم الوطن

  .... عزيز نيسين

- همس الصور

  .... شكري شعشاعة

هذا الكتاب

يضم الكتاب بحوثاً ومقالات ثقافية ونقدية متنوعة، عن الأسطورة والشعر والرواية والقصة القصيرة والنقد، تناولها الدكتور أحمد زياد محبك متنقلا بين التنظير والتطبيق ضمن رؤية واضحة ونظرة ثاقبة، وقد حرص على نقل المادة المعروضة بموضوعية وإيصالها للقارئ المتخصص والعادي على السواء.

كتاب شيق، جدير بالمتابعة ويستحق أكبر الاهتمام.

الناشر





يطلب الكتاب على العنوان التالي:
دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة
دمشق ص.ب ٣٠٥٩٨
هاتف: ٥٦١٧٠٧١
فاكس: ٥٦١٣٢٤١